Colecţia „UNIVERSITARIA
Coordonator prof. univ. dr. ACHIM MIHU

Volum editat cu sprijinul
MINISTERULUI CERCETARE ŞI TEHNOLOGIEI, Colegiul Consultativ pentru Cercetare Ştiinţifică şi Dezvoltare
Tehnologică
MIHAI CIMPOI

LUCIAN BLAGA

PARADIZIACUL LUCIFERICUL MIORITICUL

poem critic

EDITURA DACIA CLUJ-NAPOCA, 1997
Coperta de CRISTIAN CHEŞUŢ
ISBN 973 – 35 – 0609 – 5

PARADIZIACUL

LUMEA FĂRĂ NUME

La Blaga, lumea porneşte de obicei de la originile ei genetice, aurorale, ea nu este o lume gata plăsmuită, cu un nume precis; e o lume în lumire şi în numire, o lume ce se zămisleşte între Mume şi Nume.

Din chiar începuturile sale se impun esenţele tari ale unui univers vegetal exuberant, plin de vitalitate debordantă, însufleţită prin revărsarea prea-plinului sufletului poetului şi prin manifestarea fremătătoare a organicului sub semnul zeului Pan. O nebunie dionisiacă sub forma „setei de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi”, „setei de lume şi soare”, pune stăpânire pe omul blagian „străfulgerat de-avânturi nemaipomenite / ca să răsufle liber Dumnezeu în mine”.

Blaga nu doar trăieşte intens, ci caută cu tot dinadinsul să intensifice prin expresie şi să intensifice progresiv, la rândul ei, expresia.

Nu există, în literatura română, o poezie atât de intens ontologizată ca cea blagiană. Ontologizată este

bineînţeles lirica eminesciană printr-o interogaţie susţinută asupra fiinţei, onti-citate deosebită e în înfăţişarea barbiana a figurilor spiritului pur, în dialogul înverşunat şi amar al lui Arghezi cu Dumnezeu sau în proiecţiile bacoviene ale târziului şi golului existenţial. Blaga ontologizează însăşi structura intimă a poeziei. Discursul poetic are, la el, caracter procesional şi se transformă într-un ceremonial susţinut după legile minus-cunoaşterii, adică ale sporirii misterului în ambele sensuri: al tâlcului revelat sau tăinuit, al pecetluirii şi desferecării, al estompării şi clarificării.

Jocul heideggerian al revelării ascunderii fiinţei e nu doar trăit, ci şi supratrăit în imanenţa lui *aici* şi totodată în transcendenţa lui *dincolo*. Eul blagian se situează într-o stare de tensiune progresivă care depăşeşte eul, îl transcende, îl înalţă în zona unde relaţiile cu lumea se pun sub semnul cosmicului. Perspectiva cosmocentrică se proiectează din chiar datele senzoriale supuse potenţării. Discursul poetic se hieratizează, se ritualizează datorită intrării în ordinea supratrăirii, tensiunii vizionare, vitalismului panic, contemplării cu ochiul interior al propriilor realităţi psihice, integrării cosmice calme. Am putea atribui omului blagian spusa sculptorului grec din *Zamolxe* despre dac: el nu trăieşte, ci se trăieşte.

Potenţarea viziunii se exercită, conform scenariului ritualic, în sensul polarizării complementare: extazul cuprinde deopotrivă bucuria (panică) şi tristeţea metafizică, actul arderii ca şi transformarea în cenuşă – topoi specific blagiene –, sentimentul *preaplinului* şi cel al *prea-golului*, momentul stării pe loc şi concomitent acela al mişcării.

Nu spunea Blaga că, în cadrul expresionismului, sunt două posibilităţi de a trăi absolutul: în linişte şi în mişcare şi că extazul se descarcă fiziologic, fie în absolută nemişcare contemplativă, fie în învârtire, joc, goană şi strigăte dionisiace? Blaga pune în cumpănă, în modelul său ontologic, nebunia dionisiacă a mişcării şi înţelepciunea apolinică a echilibrului, a repausului.

Tensiunea ontologică a demersului poetic creşte pe măsură ce imaginea esenţializată a lumii se ascunde în semne (runice), în tâlcuri nedescifrabile, iar eul rătăceşte pe drumurile înţelesurilor – neînţelesurilor, alunecând dintr-un ţărm în altul, trecând praguri, urcând alternative trepte, depăşind mişcătoare hotare, transcendentând ordinea degradată a cosmicului. Pietrele templului blagian se adună anevoie din asemenea rătăciri, alunecări, întoarceri *in illo tempore*, din treceri mărunte sub semnul Marii Treceri, în timp ce Lumea se plăsmuieşte – la celălalt pol ontologic – prin constante re-plăsmuiri sub semnul misticului, într-o aventură superbă de competiţie cu Demiurgul. Marele subiect atacat de Blaga cu toate strategiile poetice expresioniste, general-romantice sau clasiciste, este Creaţiunea Lumii, a cărei înfăţişare expresiv-dinamică o admira în tablourile lui Van Gogh.

Farmecul poeziei lui Blaga nu constă în cultivarea insistent-programatică a unor scheme expresioniste, a unui scenariu ritualic al mişcării şi liniştii (ambele potenţate), ci în organicitatea şi spontaneitatea ceremonialului rostirii. Blaga asigură Lumii, în re-plăsmuirea la care se dedă, o prospeţime de prim moment al genezei. Faptul se datorează autorelevării ei din propriul suflet, despre care vorbea în *Pietre pentru templul meu*: „Lumea mi se pare atât de nouă, încât îmi vine să cred că ea se produce în fiecare zi din nou din sufletul meu:

cum Heraclit credea că soarele se face în fiecare dimineaţă din nou din aburii mării”.

Lucian Blaga prezintă, în contextul liricii universale, fenomenul unic al „inconştienţei” conştiinţei de sine şi de lume. Dincolo de teatralitatea expresionistă, pe care o acceptă, la începuturi ca strategie poetică, se impune constant nota de firesc (ca în cazul similar al lui Bacovia şi spre deosebire de caracterul „conştient” al mijloacelor lui Barbu şi Arghezi): ai mereu senzaţia că nu poetul rosteşte fiinţa, ci fiinţa îl rosteşte pe poet. Mioriticul îi asigură această dezinteresare organică de ceea ce este în univers, căci este suficientă conştiinţa – nativă şi naivă (în sens

schillerian) – că este *în* el. Opunându-se filosofilor care au voit cu tot dinadinsul să pătrundă secretele lumii, Blaga îşi exprimă bucuria că nu ştie ce sunt lucrurile din jurul lui şi ce este el ca eu cunoscător, căci numai în felul acesta poate proiecta în misterul lumii un înţeles, un rost şi valori care izvorăsc, precizează poetul, din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului lui. „Omul trebuie să fie *creator* (subl. În text – *M.C.j* – de aceea să renunţe cu bucurie la cunoaşterea absolutului” (*Opere*, ed. D. Blaga, vol. 7, Bucureşti, 1982, p. 81).

Absolutul fiind sădit aprioric în el, poetul nu este *un* întrebător de fiinţă, ci *întrebătorul* de câtă fiinţă a sporit în fiinţă, adică de câte minuni a mai adăugat la corola de minuni a lumii. El nu stă în faţa unui univers creat, ci a unui univers creat în sufletul lui, mereu matinal şi înrourat, mereu înfrăţit cu vegetalul protejat de zeul Pan. Sentimentul că chiar atunci când scrie versuri originale nu face decât să tălmăcească („Traduc întotdeauna. Traduc / în limba românească un cântec pe care inima mea / mi-l spune îngânat suav, în limba ei” – *Stihuitorul*), că suntem lucruri printre lucruri (*Lucruri suntem*), că mai sacru temei viaţa nu are decât doar plânsul (*Temeiuri*), că atunci când iubim şi suntem – deci – în starea care ne dă certitudinea supremă a lui a fi – „suntem în zi, suntem în timp, Elohim”, că toate duc spre tărâmul Mumelor, ţesătoarele vieţii şi ale morţii, e un dat ontologic asumat ca şi cum prin resemnare mioritică. Tâlcurile alunecă, într-un fatalism al ascunderii, în adâncul nerelevat, având caracter de rune şterse de timp. *Umbrele* şi *jumurile*, ca şi toate celelalte *topoi* aferente acestora, iniţiază spectaculosul joc al aparentului/disparentului.

Există în această lume a tâlcurilor încifrate sau a tâlcurilor care se pierd vreo întemeiere reală, palpabilă? Da, e uneori jLO

MIHAI CIMPOI

cea realizată de iubire („Prin anul lung, an lung, de altă dat / de-abia iubirea m-a întemeiat” – *Anii vieţii*). Mai constantă este conştiinţa temeiurilor sacre. Stăpâna

suverană a lumii blagiene rămâne *taina* care se pecetluieşte continuu, se ascunde într-un văl universal al amăgirilor, al întrupărilor fumului – vălul Mă vei.

În lumea lui Blaga – iarăşi spre deosebire de Barbu la care găsim un întreg complex arhitectural de cercuri concentrice, etape, scheme plotiniene, perspective astrale – există doar „nebănuite trepte" în drumul spre „mumele sfintele". În palma omului blagian „rodul cădea-va deplinul" la simpla salutare ritualică a omului, în pasul lui se adaugă „încrederea, evlavia, grija şi saltul", fiinţa i se lărgeşte „peste cea margine crudă care te curmă" în mod atât de firesc, cum i se înfăţişează şi cenuşa, rodul ultim al arderii, sau întunericul. Cu o naturaleţe necontrafăcută apar adâncimile iubirii (*Arheologie*) sau ale lumii însăşi, *dumiririle*, *iscodirile*, *iluminările*, *ocultările*, *arătările*, *limpezirile*, *întrebările*, *strigările*, *ghicirile*, *amintirile*, *mărturisirile*, *chemările*, *umblările* şi mulcomirile (gândului), *visările*, *amăgirile pecetluirile*, *dovedirile*, *mirările* (treze, de obicei), *rostirile*, *vederile*, *sunările* „*deschiderile* (de porţi, de uşi, de zări, de sensuri, de goluri ş.a.), pa*lpitările,* aş*teptările,* în*demnările,* bi*necuvântările* *ş*i bl*estemările,* şo*ptirile,* mu*strările,* ve*derile-nevederile,* îm*bucurările* *ş*i în*tristările* – toate făcând parte din arsenalul ceremonialului intens-ontologizat blagian. Citiţi la întâmplare orice final de poezie şi veţi găsi neapărat unul sau mai multe mijloace amalgamate dintre acestea. Sunt cuvinte-reactivi care se imprimă în conştiinţa noastră ca nişte sentinţe existenţiale, ca nişte comprimate de esenţe gnoseologice. Lucian Blaga îndoaie şi frânge ramuri din însuşi arborele cunoaşterii şi ni le înfăţişează clar, cu rouă, şi lacrima suferinţei: ia*tă-le!*

Cu toată evidenţa şi ingenuitatea primară a revelării ne este prezentată şi *căderea în nejiinţă* pentru care foloseşte – bineînţeles – atât de blagianul cuvânt *vădit*: „Unde umblam, / umblam vădit spre ziua mea din urmă. / Cuprins pe la răscruci de spaimele ce scurmă / mă furişam prin soartă şi rumoare. / O umbră doar în dezolare. / Subt neguri rătăcind, printre pagini, / treceam prin rele vânturi,

care / căutau fiinţa să mi-o stinsă, / cătau şi ochiul să mi-l sece, // ce nu-i decât o lacrimă mai mare” (*Thalatta*! *Thalaita*):

Pentru Blaga, florile simţirii nu cresc din îndemnul lumii din afară şi nu sunt neapărat oglindiri ale acesteia: aşa cura

LUCIAN BLAGA – PARADIZIACUL

nuferii cresc din apă (copilul Lucian îşi închipuie că sunt nişte flori ce se oglindesc în lac de pe ţărm!), tot astfel sunt flori ce cresc din apele tăcute ale sufletului nostru şi-şi dezvăluiesc petalele pe luciul conştiinţei noastre. Acestea, conchide Blaga, cresc din noi.

Şi în plan metafizic Blaga se încrede florilor interioare ale gândirii, nu unor ţinte exterioare: „Metafizica, ce-o doresc, nu are un obiect exterior spre care se îndreaptă, ci numai un impuls lăuntric din care se naşte…”

Ca şi în cazul lui Eminescu, în persoana lui Blaga avem un mare *organicist* care se modelează după necesităţile spontane ale firii şi care ascultă numai de adevărul lăuntric al inimii şi cugetului. În lumina acestui crez adevărurile absolute nu sunt râvnite, după cum am văzut, inteligenţa omenească în genere nefiind chemată să devină o misterioasă fabrică de asemenea adevăruri, ci să fie un centru de activităţi spontane, de creaţii de mituri şi ficţiuni. Vederile metafizice ale spiritualismului sau materialismului nu sunt decât mituri, căci orice ipoteză a ştiinţei moderne este un mit.

În plan mitopoetic lumea lui Blaga apare în mod firesc ca „poveste”, ca legendă, ca o carte cu teme încifrate în semne runice. E o carte care deopotrivă descifrează şi încifrează, „arată” şi „ascunde”, căci, după ce s-a revelat, poetul „închide porţile şi trage cheile” (*încheiere*). Cel ce şi-a spus „basmul sângelui”, adică cel care l-a frânt prin rostire către altcineva, rămâne într-o prezenţă multiplu întrupată: „E în apă. E în vânt i s-au mai departe. // Cu foaia aceasta închid porţile şi trag cheile. / Sunt undeva jos sau undeva sus”.

Demersul blagian sub formă de *carte* şi de *cântec* este un demers profund existenţial. Profunzimea şi relevanţa lui modernă sunt dictate de ruptura dintre semn şi semnificaţie, căreia el însuşi îi zice *ontologică*, dintre „starea de criză” apărută în obiectul cunoaşterii sau, aşa cum spune tot el, de actul instalării în orizontul misterului care „se ascunde revelându-se”. Actul este fără limită, căci, în ciuda „cenzurii transcedente” instituite de Marele Anonim, ca deţinător al misterului existenţial central, poetul caută să surprindă sensurile la răscrucea „arătatului” şi „ascunsului”.

Oscilând între umbrele cosmosului şi umbrele tărâmului originar al Mumelor, între îndemnările fiinţei lumii de a fi, pe care le tăgăduieşte în Lauda somnului şi încântarea care-l cuprinde în faţa puterilor germinative şi cuvântul de mângâiere descoperit în ţărână din volumul *Mirabila sămânţă*, refuzând să reia „treptele în sus”, dar nu şi să le pună mereu într-o cumpănire, prin care să valorifice chiar şi fondul lor negativ, poetul îi deschide întregul evantai al fiinţei sale.

Semnificaţia filosofică şi mitopoetică a demersului său îl situează pe linia fundamentală a gândirii secolului al XX-lea. Omul blagian, ca eu scindat, îşi valorează nu unitatea dată, ci multiplicitatea manifestărilor acesteia, trăieşte o tensiune extremă a comunicării care este de fapt o metacomunicare (teoretizată, bunăoară, de Habermas) a fiinţei anume ca *multiplicitate*, între el şi omul postmodern, omul avangardei sau omul care se consacră actului ontologic hermeneutic se întrevede o filiaţie organică. Expresionismul, de la care se revendică până la un punct autorul *Poemelor luminii*, promovează programatic tocmai sciziunea formativă a omului secolului.

Fiinţa apare, la Blaga, nu atât cu unitatea cât cu devenirea ei, adică cu demersul interpretativ, hermeneutic al poetului, cu obiectivele valorizării pe care şi le propune acesta pe scara arătatului – ascunsului – şi mai ascunsului.

„Lumea e cântare”, zice poetul şi, ca un nou Orfeu, iese din imperiul tenebrelor la lumină, punând în valoare

revelaţiile pe care le are în ambele regimuri: solar şi nocturn.

Lumea lui Blaga e un univers al *zărilor interioare*, adică al posibilităţilor germinatorii care îşi fac activ loc spre zările exterioare ale realului. Ea beneficiază într-un mod ciudat pentru noi, dar într-un mod organic pentru ea de ceea ce însuşi poetul şi filosoful denumeşte cu referire la Lao-Tse, *eficacitatea rodnică a negativului, a golului*. Totul e pus, în cadrul tensiunii continue a traversării „treptelor”, oricât de nebănuite ar fi şi pe care le pune stăruitor apoi într-o dreaptă cumpănire de esenţă mioritică.

Noica spune decis: „Cu Blaga triumfă românescul în filosofie”, precizând că în trilogia cunoaşterii are accente de filosofie occidentală, Or, însuşi Blaga îşi revendică demn caracterul de noutate al lucifericului (= al cunoaşterii problematizate, tensionate), opus paradiziacului cu ataşarea lui strânsă de obiect care a dominat gnoseologia de la Kant încoace. Eul liric blagian a impus definitiv, cu implicaţii de o singularitate excepţională, acest demers luciferic, corelat, bineînţeles, cu cel mioritic. Imperativul lui în acest sens este *centrul de dinafară roţii*.

Lumea lui Blaga este una a mişcărilor degajate, discrete, „stinse”, consunătoare cu cele ale firii înseşi. Sub semnul libertăţii interioare depline ea visează în lumina zilei şi mă-*LUCIAN BLAGA* – PARADIZIACUL.

nifestă trezie în visurile nopţii, când toate monadele dorm şi se mişcă în neştire. E o lume ce se proiectează cu naturaleţe în cerurile înalte ale Cosmosului, ca şi retroactiv spre începuturile lumii, spre tărâmul Mumelor.

Această valorizare a inconştientului, a *personanţei*, îl situează iarăşi în una din albiile cele mai fertile ale gândirii europene.

Modernitatea demersului mitopoetic se relevă prin această libertate a rostirii, ascultătoare de îndemnuri lăuntrice, funciare. Mijloacele se schimbă în funcţie de *schimbarea zodiei*, în consens cu vârstele şi treptele (nebănuite) ale eului. Impresionismul corespunde, credem,

paradiziacului, expresionismul lucifericului, iar clasicismul târziu, cu inflexiuni folclorice, mioriticului. Blaga este marele replăsmuitor al limbii române în secolului al XX-lea, după cum Eminescu este marele ei plăsmuitor al secolului al XIX-lea. Cei doi au în cel mai înalt grad conştiinţa că limba (română) este stăpâna actului creator, care le rosteşte fiinţa.

Creaţia lui Blaga este deosebit de poetică, având o capacitate aparte de sporire a sensurilor conotative, progresiv-su-gestive. „Cu cât mai poetică este creaţia unui poet, spune Heâdegger, cu atât mai liberă este rostirea lui, deci cu atât mai deschisă şi mai pregătită este ea pentru neprevăzut, cu atât mai pur îşi pune poetul tot ce a rostit (Gesagte) în slujba unei ascultări, mereu mai atente; cu atât mai departe este tot ce a rostit el de o simplă enunţare (Aussage) care nu poate fi judecata decât prin prisma corectitudinii sau a incorectitudinii sale” (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Bucureşti, 1982, p. 169).

Lumea lui Blaga beneficiază de o libertate nezăgăzuită a rostirii şi, prin urmare, de o posibilitate ideală a situării „în sânul deschiderii fiinţei”, de valorizarea eficientă a vorbirii şi tăcerii, a neantului care se iscă între acestea. Numai datorită unei astfel de libertăţi, hărăzite de însăşi rostirea românească a fiinţei, el a putut auzi „Prin vuietul timpului / glasul nimicului. // Prin zvonul eonului / bocetul omului” şi a mai putut auzi cum în „necuvânt – / şi fără de-amintire / şi ca de sub pământ / (...) cu zumzete de roi / frumuseţea şi cu moartea lucrează peste noi”.

Lumea fără nume a lui Blaga, alcătuită – conştient sau fragil – din astfel de esenţe arătate-ascunse, este Lumea cu numele Blaga.

DUMNEZEUL DESCĂTUŞAT

Sub îndemnuri ardente, stimulate de Dionises (un Dionisos nietzschean, fireşte), Eul blagian îşi exteriorizează – titanian – flăcările vegetale, amarul tinerelor sale patimi, sufletul rimbaldian, incendiat solar şi

lunar, care sunt totodată şi patimi venite din adâncul ancestral, nespus de dezmăr-ginit şi simpatizând totodată blând-fratern cu lumea. Deschiderea e totală, naturală, irezistibilă. De fapt sunt mai multe deschideri: spre cer (totu-i cer, cer, cer, la Blaga, după cum la Mallarmé e, într-un moment, azur, azur, azur!), spre natură, spre iubire, spre adâncuri. Sunt înseşi deschiderile Fiinţei spre ea însăşi, sub semnul – însă – al cunoaşterii paradiziace, al îmbrăţişării frenetice şi dezinteresate a lucrurilor, al întâmpinării simpatetice a întregii „corole de minuni a lumii”. Regimul solar al simţurilor (şi viziunii) se înstăpâneşte într-un asemenea univers, iar nocturnul apare doar pentru a spori adâncimile păgâne ale patimilor. Lumina – deplin suverană – nu e surprinsă în chip impresionistic ca substanţă unduitoare ce revelă momentele universului: ea este chiar *lumina dintâi* creatoare de lume. Eul blagian se luminează anume cu o astfel de lumină pură, cu *lumina din lumină*: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd, / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă” (*Lumina*).

Să vedem însă că tot „furnicarul de porniri”, toată „marea de îndemnuri şi oarbe năzuinţe”, tot dansul acesta zgomotos-dionisiac sunt iniţiative de reîntemeiere a lumii sub semnul luminii începătoare de geneză. Ca şi la începuturi, lumina operează o străpungere a nimicului identificat cu întunericul. Nebunia de lumină sub semnul setei „de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi” de *atunci* este, aşadar arhetipul reiterat de Blaga, într-o aspiraţie ieşită din comun de a recrea lumea sau de a păstramăcar ultimul strop „din lumina creată în ziua dintâi”: (şi această „întreprindere blagiann anunţă iniţiativele de mai târziu de punere, a lumii pe te.

LUCIAN BLAGA – PARADIZIACUI*

meiuri sacre). Este firesc ca, după ce-şi anunţă raporturile ontologice cu lumea în prefaţa-program *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, să ni se ofere o viziune cosmogonică foarte sumară, dar esenţializată printr-un

imperativ – „Să fie lumină!” şi prin concentrată şi dinamica imagine a „viforului nebun de lumină” (la Eminescu tabloul genezei apare ca un întreg proces cosmogonic): „Nimicul zăcea-n agonie, / când singur plutea-n întuneric şi dat-a / un semn Nepătrunsul: / „Să fie lumină!” // O mare şi-un vifor nebun de lumină / făcutu-s-a-n clipă: / o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi, / o sete de lume şi soare”.

Blaga nu face decât să reactualizeze – în dimensiuni ţi-taniene, dionisiace, dar cu senzaţia heracliteană a naşterii noi – arhetipala „sete de lume şi soare” sub semnul căreia îşi plămădeşte anume modelul paradigmatic al universului său. Este, în fond, un model preontologic, căci fiinţa se deschide doar spre zonele – senine – ale cunoaşterii de sine paradiziace, narcisice, cu o preconştiinţă totuşi a lucifericului, problematicului.

Fiinţa, la această treaptă iniţiatică, este *dezmărginită* şi nu cunoaşte *limite*; acestea sunt, de fapt, înlăturate în frenezia cuprinderii simpatetice a întregului univers cu corola lui despuiată de minuni. Elanul unificator, ce pun sub acelaşi semn al armoniei *florile*, *ochii*, *buzele ori mormintele*, relevă în chip luminos Totul. Acesta încape pe deplin în conţinutul *tainei*, care este întâlnită ca atare, ou bucurie, fără a fi împărţită în înţelesuri şi neînţelesuri, fără a da naştere, adică, *rupturii ontologice*. Schimbarea neînţelesului într-un neînţeles mai mare este contemplat doar ca un proces mirific, ca spectacol în sine, fără implicare ontică. Totul e luminat prin luminile sporite în eu, care se întâlnesc osmotic cu luminile orbitoare din afară, ce răscolesc fondul primar de păgânitate al sufletului. Beatitudinea generalizată e susţinută astfel de elementaritatea simţurilor, de îngemănarea senzualismului cu se-rafismul (îmbinarea lor organică a fost observată cu penetraţie de Călinescu), raţionalul fiind zăgăzuit, cenzurat: „Spre soare râd! / Eu nu-mi am inima în cap, / nici creieri n-am în inimă, / Sunt beat de lumi şi-s păgân!” (*Lumina raiului*). O dată limitat sau interzis raţionalul cu demersul lui luciferic, orice limite ale lumii sunt

desfiinţate. Universul blagian se extinde liber, în mişcări largi, sub semnul i-limitatului, imensului, infinitului... -...

MIHAI CIMPOI

S-ar părea că dezamăgirea ar fi un joc romantic oarecare, ca al bardului eminescian de tinereţe care atrăgea lumile în dansul său, ca al atâtor poeţi râvnitori de perspective îndepărtate, cosmice, care să le lărgească pur şi simplu cadrul viziunii.

Demersul lui Blaga e mai adânc: „avânturile nemaipomenite”, învăpăierea, aprinderea în valurile de lumină, spintecările de nemărginire, pornirile senzuale, întrebările ce cad – fără să problematizeze – până la fund – întreg tumultul acesta titanian nu este *al lui*, ci al unui *Dumnezeu descătuşat* în el. Jocul iniţiat are rosturi înalte; el declanşează forţele de-miurgice necesare pentru a zidi un univers: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniţă – încătuşat”; „... să joc / străfulgerat de avânturi nemaipomenite / ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, / să nu cârtească / «Sunt rob în temniţă!»” (Vr*eau s*ă *j*o*c*).

Jocul dionisiac are deci un vădit sens ontologic, căci pe fiinţa poetului este altoită imensa lume „cu toamna şi cu seara ei” şi ea îl doare ca o rană. Acesteia i se opune mereu o lume nouă, zămislită din puritatea primordiilor şi a paradisului.

Desluşind, cu o acuitate fizică deosebită, picurii şi fiorii eternităţii înseşi în căderea stropilor de ploaie, în mugurii plini sau în razele de lumină, el se crede un Dumnezeu ipostaziat, fie în ascet de piatră („Lin, / lin, / lin – picuri de lumină / şi stropi de pace – cad necontenit / din cer / şi împietresc – în mine* – *Stalactită*), fie într-un propriu idol („De ce-n aprinse dimineţi de vară / mă simt un picur de dumnezeire pe pământ / şi-ngenunchez în faţa mea ca-n faţa unui idol”).

Autodumnezeirea are loc în cadrul unei lumi de idealităţi albe în care noua geneză, în ciuda fervorii titaniene, se produce în temeiul unor simboluri rigide din mitopoetica biblică. De aceea Ion Barbu găsea pe bună

dreptate în *Poemele luminii* „o neîncorporare”, imagini foarte meditate, ce fac poezia blagiană a începuturilor împietrită într-un fel, statuară: „Neîncorporate, cu albul de atunci – imposibil de susţinut – al unor statui-idei, cerul în care se petreceau rămânea ignorat, predicat numai didactic, prin câteva imagini, foarte meditate” (citat apud *Lucian Blaga interpretat de*... Bucureşti, I981, p. 65). Oricum, era un cer râvnit cu deosebită ardoare de un tânăr Demiurg (nu găsea însuşi Blaga oare că imaginea-cheie a universului eminescian e „tânărul voievod”?): „să nu mai văd în preajmă decât cer, / deasupra cer, / şi cer sub mine” ca prin – *LUCJAN BLAGA* – PARADIZIACUL

mul însemn al descătuşării creative. Triplul cer e dovada supremă că actul demiurgic *are loc*, că procesul cosmogonic s-a declanşat, că saltul din potenţial în real s-a produs. Căci modelul preontologic blagian presupune o ieşire energică din posibil şi latent în real şi manifest; e un pachet întreg de posibilităţi care-şi aşteaptă actualizarea şi valorificarea în afară, în zona faptei, atât de elogiată de Blaga în cazul lui Goethe.

Statuile-idei se mişcă, sunt dinamice, umblătoare şi determină – prin mişcare – lumea de idealităţi să freamăte, să se umple de căldură şi de seve fertile. Barbu găsea o lume perfect rotunjită după principiile „geometriei înalte şi sfinte” în Lauda, *somnului*. Ea stă ca o ţară a lui Porus, în munţi, întemniţată. E posibil ca să nu i se închine niciodată. „Însă faptul însuşi, zice Barbu, de a fi indicat-o, de a fi constrâns-o să corespundă într-o unică zi triunghiului de lance care e toată voinţa sa. Faptul de a fi croit un mare drum acolo, de a fi creat-o ca mişcare – mai înainte de a o fi probat ca substanţă – nu este el însuşi poezie?” (*Ibidem*).

Am putea spune – în spiritul aserţiunii barbiene – că şi în *Poemele luminii e* mai multă mişcare titaniană decât substanţă demiurgi că Oricum, tânărul Titan e din stirpea Demiurgului, consubstanţialitatea e ceea ce-i leagă. Lumea ia naştere datorită actului fundamental al descătuşării tânărului Dumnezeu. După lumină, cel dintâi element

esenţial declanşator de geneză, apare pământul, pe care poetul vrea pentru început să-l audă mai bine, descoperind la lipirea urechii doar bătaia zgomotoasă a inimii iubitei (*Pământul*), marea care-i propulsează sufletul în nesfârşit (*La mare*), viaţa netrăită a strămoşilor (*Linişte*), întâiul om izgonit din cuibul veşniciei căruia, la cererea de a i se lua vederea pentru a nu mai vedea „nici flori, nici cer, nici zâmbetele Evei şi nici nori" – ce toate îi aduc aminte de paradis, Milostiva îi dă lacrimile (*Lacrimile*), munţii atât de necesari straşnicului suflet (*Munţii*), iubirea abisală în care Dumnezeu pare mai mare (*Nu-mi presimţi*?), lumina raiului care o răsfrânge mut pe cea a iadului (*Lumina raiului*), iarăşi marea (*Scoica*), vârstele (*Trei feţe*), iarăşi lumina (*Martie*), amintirea care, mai înainte, m (*Linişte*, era amintirea strămoşilor (*Cresc amintirile*), Eva care păstrează o şoaptă a şarpelui neauzită nici de Dumnezeu şi care suflă în vânt un sâmbure din care creşte un măr din trunchiul aspru şi vânjos al căruia fariseii au cioplit crucea lui Iisus (*Eva şi Legenda*), iarăşi fiorii dragostei (*Primăvara*), lucrarea misterioasă a dorului (*Dorul*), alcătuirea complexă a sufletului din.

2 – Lucian Blaga – Paradiziacul, Luci Xeriteul, Mioriticul

MIHAI CIMPOI

care nu lipseşte noroiul (*Vei plânge mult ori vei zâmbi*). *Pax Magna* aduce, în ansamblul arhitectonic al lumii blagiene imitată după cea demiurgică, nota cea mai demonizată a viziunii, care prefigurează modelul ontologic de mai târziu: jocul inocent al tânărului Demiurg descătuşat este substituit de jocul grav al împăcării, dincolo de vrajba aparentă, a lui Dumnezeu cu Satan în lucrarea tainică, dialectică a lumii. După ce simte adânc Dumnezeirea, transformată – am văzut – într-o auto-dumnezeire, după ce simte că eul i se îneacă într-o mare de lumină „ca para unei facle în văpaia zilei1, după ce descoperă în sine glasul ascuţit din întuneric al diavolului care „nicăieri nu râde mai acasă ca-n pieptul lui", conştiinţa amară a împletirii celor două principii –

demiurgic şi satanic – şi a faptului că lupta lor se reia, se actualizează în eul blagian şi se impune cu toată evidenţa ei tragică: „Pe semne – învrăjbiţi / de-o veşnicie Dumnezeu şi cu Satana / au înţeles că e mai mare fiecare / dacă-şi întind de pace mâna. Şi s-au împăcat / în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet / credinţa şi iubirea şi-ndoiala şi minciuna //. Lumina şi păcatul / îmbrăţişându-se s-au înfrăţit în mine-ntâia oară / de la-nceputul lumii, de când îngerii / strivesc cu ură şarpele cu solzii de ispită, / de când cu ochii de otravă şarpele pândeşte / călcâiul adevărului să-l muşte-nveninându-l".

În aspiraţia sa necurmată spre absolut, omul blagian este asemeni Demiurgului, iar opera îi apare ca un „Cosmoid", ca

O „simili-lume8 sau ca o „ţară fără de nume", adică tărâm al originarului: „Microcosmosul este o lume în miniatură (...) Câtă vreme un microcosmos face parte integrantă din macro-cosmos, cosmoidul este o plăsmuire revelatorie a spiritului uman şi ca atare face concurenţă macrocosmosului, tinzând să

I se substituie. *Poemele luminii* sunt tocmai expresia pregnantă a acestei *substituiri* efective, cu toate că, în final, întrebând stelele „spre care lumi vă duceţi şi spre ce abisuri", el are un moment de ezitare privind ţinta avânturilor sale: *unde* aleargă (*Stelelor*). Răspunsul vine ataractic, ca o liniştire a sufletului deja pornit spre problematizare luciferică; adus de *singurul gând* care îi este convingerea supremă, „rază şi putere": „o stelelor nici voi n-aveţi / în drumul vostru nicio ţintă, / dar poate tocmai de aceea cuceriţi nemărginirea".

Ambiguitatea blagiană se dovedeşte constant mântuitoare asemenea îngrădirii transcendente a omului care, paradoxal, îl transformă într-un creator.

LUCIFERICUL

DUMNEZEUL PIERDUT

Ce reprezintă un tânăr, cu suflet jilav, „beat de soare şi păgân", care se avântă nebuneşte într-o lume, şi ea însorită, înrourată, plină de frăgezimi? E un om adamic,

care *n-a prins de ştire* (expresia atât de românească o găsim în trilogiile filosofice blagiene), de lume ca atare. De Lume, cu majusculă. Căci eul nu poate sta în cochilia lui intimă, narcisiacă şi nu poate să nu fie – din cauza unor legi implacabile, provocate de rosturile ei mai adânci. Lumea vine cu autodezvăluirea ei năvalnică, cu răsuflarea ei de ghem infinit, spre om, ea *lumeşte*, heideggerian vorbind, răspunde cu o scară de trepte ale devenirii, la devenirea individului, la întreg procesul de raportare a sinelui la întreg. îl aşteaptă, nerăbdător, atâtea şi atâtea zone ale implicării – universalul, necesitatea, destinul, cursul lumii... Altfel nici că se poate: fără aceste raportări la Tot, el, ca parte, nu are raţiune de a fi, nu are fiinţă, este *ulciorul de lut* (topos blagian) neumplut. Or, conţinutul lui este şi apa diferitelor izvoare – al fântânii care se deschide spre substraturile ancestrale ale firii, slujind drept sondă a adâncurilor, al iezerului din creierul munţilor care răsfrânge esenţa pură a divinităţii, al rouăi ce se depune pe lucruri şi ne conştientizează de identitatea noastră cu ele – căci suntem şi noi lucruri bătrâne –, al lacrimii care cade chiar pe axa lumii, prin lutul din care e făcut, în tărâmul goethean al mumelor.

Sunt izvoarele Fiinţei însăşi şi omul blagian va face trei gesturi fireşti atât de existenţiale – mai întâi, în *Poemele luminii*, se va autocontempla în ele şi va extazia la auzul glasului lor murmurat din străfunduri, de profundis, apoi * – într-o pornire sinucigaşă – să le astupe, să le zăvorască, ca în cele din urmă să se situeze chiar *la cumpăna apelor*, acolo unde apar din noaptea posibilităţii lor la lumina realului, a actualităţii şi pentru a-şi alege versantele curgerii, ale manifestării. Şi această din urmă întreprindere ne dezvăluie tocmai certitudinea calmă a veşnicului curgător aflat chiar în

preajma sa, a revenirii la dreapta cumpănă – mioritică – a fiinţei româneşti.

Până atunci, însă, lucifericul se înstăpâneşte în lumea lui Blaga, cuprinsă la începuturi de o beţie dionisiacă ce-şi

părea suficientă sieşi.

Spărtura ontologică se face printr-o stare de toropeală şi sfârşeală, care o înlocuieşte pe cea de beatitudine universală, prin revelaţia negativă a morţii lui Pan ce elimină fireşte şi panismul programatic, prin întomnarea şi îmbătrânirea sufletului, prin intrarea acestuia într-o zonă a uitării şi insensibilităţii, a unei durate sterile: „Eram aşa de obosit / de prin – măveri, / de trandafiri, / de tinereţe / şi de râs / Aiurind mă căutam în leagănul bătrân / cu mâinile pe mine însumi / – ca prunc” (*Leagănul*). La primul prag existenţial se instaurează o astfel de senzaţie ciudată a îmbătrânirii simţurilor tinereşti sub semnul preaplinului. Oboseala e a unui hybris, atins prin exacerbare, prin tumult susţinut: a preaplinului sufletesc. Nu e însă o stare de plenitudine certă, reală, ci mai degrabă un amestec ciudat de oboseală şi suferinţă şi de teroare a timpului: „Eram aşa de obosit / şi sufeream. / Eu cred că sufeream de prea mult suflet” (*Leagănul*). Zicem „teroare”, fiindcă deja apare conştiinţa unei imense distanţe între elanurile solare de odinioară şi mişcările sufleteşti stinse şi inundate chiar de ape lustrale (animalele vor bea şi ele mai târziu din scocuri apă moartă). Se instaurează un timp eleat al amorţirii generale, al încetinirii şi stingerii progresive, totul intrând sub zodia amintirii. Timpul e leneş şi în planul manifestărilor firii: aţipeşte între flori de mac sub dogoarea soarelui estival (*Vara*). Şi poetul încearcă să-l prindă de mână ca să-i pipăie „pulsul, rar de clipe”. Ceea ce constată e tocmai apariţia acestei distanţe considerabile între momentele însorite trăite atunci şi momentele de amurg simţite acum cărora li se dă o perspectivă, neaşteptată parcă, de suferinţă veche: „În inimă eşti liniştită-acum! / Mult a trecut / de când îmi răsfrângeai în pieptul scund / un soare nou în fiecare dimineaţă / şi-o suferinţă veche-n orişice amurg? / O zi?! Sau poate veacuri” (*Gândurile unui mort*). Soarele nou heraclitean este substituit printr-un soare de jăratic traklian, care e al existenţei universale. Lumina se împuţinează, scade,

devine opacă, apropiindu-se – adică – de întuneric: „Un stânjen doar deasupra mea-i lumină”. Este, bineînţeles, revelaţia amară, dezolantă, a celui care se scălda în oceane de lumină şi încă de lumină pură, din ceasul prim al genezei.

LUCIAN. BLAGA – LUCIFERICUL

Este o identificare totală, în Paşii *profetului* şi în *Marea trecere*, cu zeul Pan, bătrân, orb, trist sub clopot de vecernie, lipsit de stăpânirea cerului de stele (ca şi împăratul eminescian de împărăţie), şi claustrat în grota lui, fiind lipsit adică – de lumea mugurilor plini, a izvoarelor, a fiinţelor fragile – miei, viţei, şoareci, broaşte, nimfe.

Şi pentru poet, aflat ca şi cum în ultima oră a sa, lumea aceasta a splendorilor şi frăgezimilor este pierdută, este moartă, fiindcă şi el este pierdut şi trăieşte sentimentul morţii: ca şi în preajma lui Pan, în preajma lui „nimicul îşi încordează struna”, ca şi zeul, este împresurat de sunetele de toacă ale asfinţitului – timp-limită, timp lustral.

În acest spaţiu complet neantizat şi redus, prin urmare, la margine, iar marginea este – la un moment dat – ţărmul bătut de ape, poetul nu aude „altceva nimic, nimic, nimic” – ritm al neantului însuşi. Sufletu-i cade în adânc şi sfârşitul se impune ca un imperativ existenţial, mortul invocând moartea: „Vino sfârşit, aşterne cenuşă pe lucruri. / Nicio cărare nu mai e lungă, / nicio chemare nu mai alungă. / Vino sfârşit” (*Un om s-apleacă peste margini*).

Moartea este una filosofică, „ontologică”, este proiecţia senzaţiilor şi simţurilor alterate, uscate (degradate fizic), îmbătrânite – am putea spune depanizate şi, fireşte, a conştiinţei unei mutaţiuni fundamentale survenite în reprezentarea lumii: ea este o *poveste*.

Se impune o reducţie fenomenologică, dictată de această îngustare a conştiinţei şi suprimarea generală a panismului: nu doar spaţiul este limitat la o margine şi

timpul la *clipele lui rare*; cerul înalt şi alb al idealităţilor e acum doar un cerc ce susţine bolta sau numai „cerul de jos”, al cărui frate obosit se crede poetul – „al cerului de jos / şi-al fumului căzut din vatră”, fumul căzut fiind şi el o izomorfie a nimicului, stingerii, destrămării – devenirea, cursul lumii se închide într-un *acelaşi* metronomic, monoman. Tot astfel, sub acest aspect degradant, veşnicia ia aspect de învârtire a unor „mori cereşti”, stelele nu mai fac larmă în cer, fântânile omului sunt înveninate şi poetul îşi înmoaie mâinile în ele, lacrimile sunt substituite de ape moarte, fundul de ape devine şi mai perspectivic depărtat sau mai bine zis înfundat, sau scufundat definitiv şi el în neant („tot mai adânc / tot mai pierdut / fund de ape”), glasul izvoarelor a răguşit de bătrâneţe. Vântul „e vechi şi lung”.

MIHAI CIMPOI

LUCIAN BLAGA – LUCIFERICUL

Spiritualismul, atât de pregnant în *Poemele luminii*, dispare completamente în favoarea unei reduceri a eului la trup şi lut, la o materialitate acaparantă. Timpul e oprit, într-o încremenire eleată desăvârşită: urnirea erelor se împlineşte fără îndemn, arătătoarele se opresc pe ultimul semn, Heraclit însuşi, invocat tot cu raţiune de identificare cu poetul întreabă vremea („vreme, când vrei să iei drumul cel mai scurt, / pe unde apuci”) şi azvârle spini de pe ţărm în loc ca să se desfacă împreună cu ei în cercuri – semn al propagării unduitoare a durerii (*Heraclit lângă lac*). În ora asfinţitului vârstele îi pun pe cap poetului „aureolă de cenuşă”.

E o imobilizare totală a spiritului, intrat în zona îndoielii şi durerii care, în imposibilitatea de a transcende, cheamă deschiderea porţilor pământului şi a golurilor mormintelor; orice ridicare a mâinii nefiind decât o îndoială mai mult, poetul îndeamnă amar: „Daţi-vă mâinile pentru sfârşit” (*Bunătate toamna*). Toamna este deci izomorfia morţii: bunătatea toamnei fiind analoagă bunătăţii morţii: „bunătatea e moarte”).

Consistenţa materială a universului, ca şi chipul lui

spiritualizat, intră într-un con de umbră, de unde se vestesc doar anumite semne, care sunt ale pierderii identităţii în contextul mortificator al timpului, ale „plecării”. Nu sunt, acum, semnele verzi ale paradiziacului din *Poemele luminii*, ci semne seci, devitalizate, indicatoare, negative, mecanice.

Cântecul fiinţei e convertit, în ansamblu, într-un cântec al nefiinţei, desferecat din mormintele strămoşilor – într-o viziune blagiană deosebit de sugestivă. Poetul însuşi, în ipostaza reactualizată a lui Pan, prieten al adâncului, tovarăş al liniştii, se trimite prin fluier de os strămoşesc în chip de cântec spre moarte. Cântecul, îndreptat dinspre Fiinţă înspre Nefiinţă, sfârşeşte în tăcere, într-un demers modern tulburător, mişcările încetinite ale sufletului fiind mişcările exteriorizate ale tăcerii însăşi. *Marea trecere este marea tăcere, la Blaga*. Celor ce aşteaptă să vorbească, poetul le-ar putea vorbi despre orice: despre soartă şi despre şarpele binelui, despre arhanghelii ce ară grădinile omului, despre cerul spre care năzuim, despre ură, cădere, tristeţe şi răstigniri. Or, înainte de toate, el le este dator cu rostirea esenţială despre Fiinţă, despre marea trecere şi cuvintele, înmuiate în substanţa rarefiată şi amară a suferinţei amare, se neantizează cu de la sine putere, se-autoreduc la necuvinte recăzătoare în tăcerea increatului verbal şi sincronizat perfect cu căderea Fiinţei însăşi în increatul cosmic.

Râvnitei pregeneze a lumii îi răspunde, oriunde din structura intimă a poeziei blagiene, râvnita pregeneză a Logosului întrupător. Actul creator este, după cum subliniază de atâtea ori în studiile sale filosofice, act demiurgic, gândirea – iarăşi ca la Eminescu – e gândirea Fiinţei, gândirea poetică e gândirea poetică a Fiinţei. Cuvintele sunt cele care înfăptuiesc rostirea esenţială şi, de aceea, Blaga are teamă de vorbire, teamă ontologică, bineînţeles; *Stranie detaşare de logos*, întâmplată în primii patru ani ai copilăriei, se imprimă întregului demers poetic şi poetic blagian: „Cuvintele îmi erau ştiute doar, dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca şi cum m-aş fi

împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc” (*Hronicul şi cântecul vârstelor*).

O vreme bolnavă, de-panizată şi străină de faza ei primară, arcadică, aduce „desăvârşirile în rău” ale omului blagian, căzut acum definitiv în ordinea luciferícului, problematicului. De la taina de sus a cerului el a coborât la taina de jos a ţă-rânei, învăluită în perdeaua de fum „căzut” din vatră – fum al inconştienţei, al nimicului invadator, al îndepărtării de axa lumii.

De ce această cădere bruscă din *paradis* într-un *paradis* în *destrămare*, din *paradiziac* în *lucijeric*, dintr-un regim al ataşării empatice într-unul al detaşării anti-patice de lume care instaurează tristeţea metafizică a poetului? Ordinea armonioasă a lumii se periclitează din cauza revelării – negative – a unei dizarmonii dintre eu şi această lume pusă sub semnul morţii zeului Pan. Pe scara fenomenologică blagiană a identificărilor şi deosebirilor apar astfel de polarizări extraordinare ale raporturilor eu-lume, încât diagrama sinusoidală poate creşte de la zero la absolut – într-un sens negativ sau pozitiv alternant. Faptul se explică prin colorarea ontică intensă a demersului poetic, prin schimbarea rapidă a pragurilor psihice, bucuriei debordante a descoperirii unitarei corole de minuni a lumii răspunzându-i imediat sentimentul dezolant dus, bineînţeles, la paroxism, la *hybris*, al destrămării ei în fragmente, semne, veşti rele.

Însăşi situarea în orizontul misterului este un demers *ontologic*, care presupune o problematizare, o complicare, o aproximare şi apariţia firească a limitelor. Cauza supremă e instituirea de către Marele Anonim, întrupătorul *misterului existenţial central*, a unei cenzuri transcendente prin care sunt tăiate avânturile de cunoaştere ale omului.

MIHAI CIMPOI

Lucian Blaga ne prezintă, în sistemul filosofic al cunoaşterii, întreaga ontologie a *cenzurii transcendente*, care e strategia metafizică a Marelui Anonim, aflat în centrul existenţei. „Marele Anonim e locul intenţiilor

permanente boltite peste lume. Mitic putem numi acest loc şi «fiinţă»” (Lucian Blaga, *Opere*, ed. D. Blaga, vol. 8, Bucureşti, 1983, p. 449).

Spectacolul ontologic al divanului ţinut de insul existenţial cu însuşi centrul existenţei e de domeniul teatrului absurdului, cu precizarea că are ţinte gnoseologice pline de sens şi puse în ordinea sacră a universului. Or, sacrul investeşte deja totul cu semnificaţie şi raţiune. Toată schelăria demonstraţiei blagiene este de natură metafizică, existenţa însăşi a Marelui Anonim fiind insuficient garantată. „Din motive care ţin de domeniul echilibrului existenţial, Marele Anonim *se apără* pe sine şi *apără* toate misterele derivând din el de aspiraţiile oricărei cunoaşteri individuale, creând între aceasta şi misterele existenţiale o reţea de factori izolatori” (*Ibiderh*, p. 450). Reţeaua izolatoare dintre ins şi centrul existenţei se manifestă în forma „cenzurii transcendente”, denumită astfel fiindcă se exercită dincolo de orizontul nostru cronospaţial.

Misterul existenţial central (Marele Anonim) nu vrea să fie dezvăluit, şi atunci el se apără pe sine, dar apără şi celelalte mistere prin care ar putea fi cunoscut. Aceste acte de apărare sunt concretizate nu în eforturi discontinui, ci într-o prezenţă permanentizată. Astfel, pe plan ontologic, omul nu e decât un organ de convertire apologică a misterelor existenţiale din simplul motiv că nu are posibilitatea de a spulbera misterul, de a-l destăinui, de a-l transforma, precum zice Blaga, în non-mister.

Cum să procedeze, în acest caz, omul blagian care este atât de înverşunat pornit să „caute apa din care bea curcubeul”, apa „din care curcubeul îşi bea frumuseţea şi nefiinţa”? Să se resemneze în faţa faptului că misterul existenţial, intrat în sfera cunoaşterii – fie mitice, fie înţelegătoare (paradiziace sau luciferice), fie ocultă – se arată numai în chip disimulat, sub aparenţă de mască, că relevarea lui nu poate fi pură, ci doar ce*nzurată.* Intrăm – hegelian – în imperiul incertitudinilor străjuit de ceţuri şi nori (de erori) sau – sau heideggerian – în hăţişurile

păduratice ale revelării/ascunderii unde drumurile fiinţei se întrerup. Dar este o seninătate în conştiinţa blagiană a cenzurii transcendente limitative: ea interzice accesul la cunoaşterea misterelor existenţiale, dar şi stimulează – sub zodia schimbătoare a ambivalenţei – actul

LUCRAfi BLAGA – LUCIFRRICUL

creativ care-i echivalent, după cum am văzut, ou actul demiur-gie. De aceea, sufletul omului blagian „e în căutare „în mută, seculară căutare, / de totdeauna, şi până la cele din urmă hotare” (Au*toportret).* Cântăreţul bolnav al unui timp bolnav de destrămare rămâne astfel căutătorul de ultime hotare, de absolut. Eforturile lui se reiau sisific, într-o strategie susţinută a îndemnurilor întru fiinţă, a recuperărilor şi întoarcerilor, a amânărilor „de rost” printre umbre prelungi, după cum spune în Cap pl*ecat,* unde în chip sintetic se adună toate mişcările lui disperate şi unde capul întors de la cerul idealităţii (şi al idealismului filosofic al începuturilor) şi aplecat spre pământ regăseşte o şansă: însuşi cerul deschide în adânc „un ochi”, bineînţeles spre tărâmul mumelor unde fiinţa sfârşeşte şi totodată (re) începe: „Mă îndemn să fiu şi o clipă mai sunt. / Undeva pe câmp A murit fratele vânt. Toamna sângerează / peste un mers bătrân. / Printre umbre prelungi / rostul mi-am în. Spre un ştiu ce sfârşit un zbor s-a întins. Cu pâlpâit de sfeşnic un copac s-a stins., în fântână mi-aplec gând şi cuvânt. / Ceru-şi deschide un ochi în pământ”.

Toate mişcările de prelungire existenţială a rosturilor întreţinute printre umbre, de îmbătrânire, stingere înceată, de mulcomire a gândului şi cuvântului rostitor, care reneagă sau sunt renegate de cer – de cenzura transcendentă –, se anulează prin găsirea unui sens al schimbării perspectivice de la cer la pământ, în care cel dintâi deschide un ochi al cunoaşterii, instituie o şansă de devenire a fiinţei.

Sunt iniţiative de regăsire a temeiurilor Fiinţei sau de reîntemeiere a ei, efort susţinut chiar şi în clipele de adâncă tristeţe metafizică generată de zădărnicia

drumurilor care nu se mai luminează de rosturi: poetul a colindat prin porturi deschise spre taina marilor ape, cântând cu pescarii şi visând corăbii încărcate de miracol străin, a ridicat poduri de oţel, împreună „cu lucrătorii încinşi în zale cănite peste râuri, poduri pentru a atinge tărâmuri de legendă, a stat între stânci lângă sfinţi în ideea de a deschide ferestrele de mântuire, tot s-a zvârcolit pe drumuri şi ţărmuri, cu muncitorii zdrenţoşi, a visat cu ciobanii, a aşteptat minuni în prăpăstii cu sfinţii. Acum, însă, plânge în lumina stinsă a târziilor rămăşiţe ale stelei pe care umblă: nicio minune nu se-mplineşte, nu se împlineşte, nu se-mplineşte zice iarăşi triplu poetul în spi –

ritul versetelor biblice. Rănit, în această aventură a cunoaşterii, a aşteptat, dar zadarnic. Poetul găseşte totuşi efectul mântuitor printr-o analogie reiterată cu umbletul lui Christos şi prin invocarea forţei demiurgice a avântului ziditor de lume: „Şi totuşi cu cuvinte simple ca ale noastre / s-au făcut lumea, stihiile, ziua şi focul. / Cu picioare ca ale noastre Iisus a umblat peste ape1 (*Tristeţe metafizică*).

Chiar în condiţiile instituirii cenzurii transcendente, omul blagian ştie că orizontul concret-senzitiv nu prezintă goluri, el rămâne plin şi într-o astfel de stare de plenitudine apare cunoaşterea paradiziacă. Dar vine cunoaşterea luciferică ce începe prin instalarea în mister ca atare, încercând să capteze misterul care „se ascunde revelându-se”. Un alt mod de cunoaştere – cel mitic – caută să fixeze în *icoană*, zice Blaga, sensuri smulse existenţei, exprimându-le în măsura în care-l şi ascund. O „transcendere” ca atare nu realizează nici cunoaşterea ocultă care doar *lărgeşte* posibilităţile proprii şi sfera de înţelegere ale altor moduri cognitive. Stăpânit de credinţa că revelaţia e arătare pură, nu disimulată, omul blagian se pomeneşte într-o stare de graţie cu care îl favorizează Marele Anonim mai cu seamă în cazul cunoaşterii paradiziace şi mitice. Modul lui luciferic de cunoaştere îl lasă însă pe drumurile dramei proprii, care-l sfâşie şi-l obligă la gesturi spontane sau la elaborări conştiente şi

eforturi. „Luciferícul”, precizează Blaga, e tocmai încercarea de a ieşi din matca hărăzită din partea Centrului Anonim suprem.

În poezia propriu-zisă se întâmplă un lucru şi mai grav decât în aceste consideraţii pur metafizice: în faţa tentaţiilor luciferice şi a aspiraţiilor la Absolut Dumnezeu instituie o cenzură transcendentă total-interdictivă, întrerupând dialogul cu poetul printr-o retragere mută în sine, în singurătatea lui pecetluită. Copil, s-a jucat cu el, desfăcându-l în închipuire ca pe o jucărie, apoi sălbătăeindu-i-se sufletul şi pierindu-i cântările l-a *„pierdut pentru totdeauna”* (subl. noastră – *M.C.*) în ţărână, în foc, în văzduh şi pe ape. Poetul a rămas numai tină şi rană între faptul răsăritului de soare şi cel al asfinţitului şi a adresat bineînţeles rugă de mântuire către Dumnezeu... în cer te-ai închis ca într-un coşciug”, constată cu amărăciune poetul, ajuns la acest prag existenţial al înstrăinării Demiurgului de lumea creată de el în spiritul credinţei populare în Dumnezeul oţios care a uitat de propria creaţie. Potenţarea ontologică a acestei revelaţii negative dă un impuls ne-*LUCIAN BLAGA* – LUCIFERICUL

mai pomenit luciferícului care atinge un moment suprem de hybris în conştiinţa lepădării de lume – şi de eul rănit şi întinat al poetului – a unui Dumnezeu claustrat în propriul sicriu cosmic. Revelaţiei morţii lui Pan, total derutantă pentru omul paradiziac, aproape de începuturile adamice, i se asociază acum revelaţia morţii lui Dumnezeu atât în sensul pierderii şi ascunderii lui în propriul sine demiurgic, cât şi în înţelesul noţiunii nietzscheene „Dumnezeu e mort1 care marchează „asfinţirea de zeitate” în lumea modernă. Sunt două revelaţii negative, dezaxatoare de Fiinţă, echivalente cu o ruptură ontologică definitivă până la ultimele hotare ale căutării Ei. Se pare că Lumea nu mai lumeşte, nu se mai dezvăluie din temeiurile ei fiinţiale şi că poetul „s-a sinucis” zăvorând izvoarele (În m*ar*e*a trecere), c*ă se încinge în cea din urmă tristeţe cu coasa tăgăduirii pe umăr (Amin*tire), c*ă îngenunchează în vânt, lângă steaua cea mai tristă din

moment ce nu mai are niciun drum de întoarcere (Epil*og), c*ă ţărâna va seca poveştile, adică viaţa, din trupul trist (Para*dis în* d*es*tr*ămare), c*ă Iisus sângerează lăuntric din cele şapte cuvinte încrustate pe cruce (Peis*aj* tr*a*n*scendent), c*ă din sângele lui nimeni nu mai e chemat să-şi ia începutul trăirilor (Tăgă*duiri). F*ratele-cititor însuşi este îndemnat, în finalul Land*ei somn*u*lui, să*-şi întoarcă sufletul către perete şi lacrima către apus (î*ncheiere*). În lipsa dumnezeirii se instalează autoritar duhul negării, al tăgăduirii care prevesteşte sfârşitul iminent, drumul întrerupt definitiv al Fiinţei: „Grele din înălţime cad ciocârlii / ca lacrimi sunătoare ale dumnezeirei peste ogor / Pe drumuri pornit iscodesc semnele întregului rotund depărtat: pretutindeni e o tristeţe. E o negare. E un sfârşit" (Tăgă*duiri).*

Sensul tragic al închiderii în sine a lui Dumnezeu este adâncit de conştiinţa că este *mai înrudit cu moartea decât cu viaţa* (*Psalm*), că prezenţa lui actualizează spaima în faţa golurilor nimicului, ale nefiinţei.

Dumnezeu se revelă – în starea de totală derută psihică, generată de conştientizarea frustrării de axă ontologică – fie ca o identitate mută, rotundă, neschimbată şi cu totul inabordabilă: „În spinii de-aci arată-te Doamne, să ştiu ce-aştepţi de la mine. Să prind din văzduh suliţa veninoasă din adânc azvârlite de altul să te rănească subt aripi? / Ori nu doreşti nimic? / Eşti mută, neclintită identitate / (rotunjit în sinea este a) / nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea" (Ps*alm).*

MÂNAI CIMPOI

fie ca Marele Orb, închis! de astă dată în propria tăcere de frică să nu rostească vorbe ca să se preschimbe în fapte. E o investitură de nou zeu Pan, în barba căruia se urcă melci jilavi şi din urma căruia dihănii negre mănâncă ţărna dumnezeită. E un imperiu al tăcerii încremenite în care doar ţânţarii se aud, făcându-i aureola peste cap şi în care „doar o stea / de cerul ei c-o lacrimă de aur se desparte" (*De mână cu Marele Orb* – *variantă*).

CENTRUL DE DINAFARĂ CERCULUI

Constantin Noica ne spune cu deosebită fermitate şi, desigur, şi cu autoritate de filosof care a rostit filosof ia româneşte: „*Nu* filosoaia culturii hotărăşte de sistemul lui Blaga. ci metafizica” (*Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*. Bucureşti, 1992, p. 173).

Tot Noica este cel care a răsturnat perspectiva înţelegerii adevărate a lui Blaga, mutând accentul de pe mistic pe raţional. Interpretările făcute nu au perceput câtă raţionalitate este în filosofia lui Blaga, căci adevărata filosofie începe, după cum ne încredinţează autorul *Devenirii întru fiinţă*, de la regăsirea raţiunii, deosebită de intelect. „Raţiunea înseamnă conştiinţa unei ordini. Conştiinţa unei ordini înseamnă, în acelaşi timp, înţelegerea situaţiei în care te afli, tu şi toată lumea, aceea de a nu fi în ordine. Şi atunci, în orice filosofie adevărată joacă *un sentiment al căderii*” (*Ibidem*, p. 174). Orice filosofie este marcată de un astfel de sentiment, căderea însemnând, în cazul lui Blaga, şi o urcare, o deschidere către cer, sau, cum spune el însuşi, o instalare în orizontul misterului. Metafizica blagiană nu este, în definitiv, una a cerului, ci a pământului, „este una dintre cele mai cutezătoare şi mai frumoase filosofii ale pământului care au apărut în epoca modernă” (*Ibidem*).

Ca şi în lirica sa, structurată pe o serie complexă de depăşiri ale treptelor (nebănuite), ale „desăvârşirilor în rău”, ale stingerilor şi reaprinderilor fiinţei, ale pierderilor puterii înfiinţătoare a cuvântului şi regăsirilor ei, nu fără treceri fireşti prin zona neantizatoare a tăcerii, în filosofie Blaga caută să transcendă limitele care apar, să evite stăruitor căderile din ordinea lumii. Este o încercare disperată, deşi asumată calm-mioritic, de a scoate permanent *centrul în afara cercului*, de a problematiza, de a luciferiza pentru a spori eficienţa demersului metafizic. Căci una din primele căderi ar fi aceea în intelectual enstatic aşezat cuminte în cadrul funcţiilor sale logice obişnuite.

MIHAI CIMPOI

Conform principiului scoaterii centrului în afara

cercului, intelectul nu are decât să evadeze din sine şi să aşeze ferm în afara sferei acestuia în neîmpăcare totală cu funcţiile sale logice, devenind *extatic*. Este singura modalitate de a lua act de tensiunea concretului, de legile antinomice după care se orânduieşte. Numai prin acest demers dialectic intelectul (extatic) obţine o formă sublimată prin care se îndepărtează de orice dogmă, fie ea creştină sau necreştină. „Extasul” nu are nimic aici cu emoţiile, cu sufletul, cu pierderea neoplatonică în unitatea absolută a lui Dumnezeu: „Extatic nu înseamnă aici decât ec-static, stare în afară de sine, evadarea centrului în afară de cerc” (Lucian Blaga, *Opere*, ed. D. Blaga, vol. 8, Bucureşti, 1983, p. 266).

Cea care provoacă eestazia, deosebită de „eestaz”, este *revelaţia* sau *experienţa*. Dialecticianul merge chiar spre poziţiile antinomice, ieşind din ele cu ajutorul sintezei, dogmaticul aşteaptă din afară provocările antinomicului pe care le transfigurează în expresia unui mister. Formula dogmatică, în înţelesul blagian, se referă la un ce transcendent, la un mister al ei, perceput pe o albie particulară, *particularismul* fiind o însuşire deosebită a gândirii dogmatice. Blaga obţine astfel celebrele diferenţieri între *plus-cunoaştere*, care raţionalizează obiectul cu ajutorul intelectului enstatic, zero-cunoaştere care nu-l atacă şi constituie doar o limită sau un punct de plecare şi minus-cunoaştere care şi-l articulează ca mister cu neputinţă de structurat şi raţionalizat. În cazul primului tip de cunoaştere spiritul uman reduce misterul la un minimum, în timp ce în cazul celui de-al treilea acesta să fixeze, în măsura în care poate s-o facă, misterul cosmic în maximul de adâncime şi relief.

Condus de forţa dialectică imanentă a raţionamentelor sale, după cum observa D.D. Roşca, Blaga modelează în cazul *dogmei* o posibilă atitudine românească în faţa transcendentului, contradicţiei logice şi iraţionalului. Eonul dogmatic ar fi, după D.D. Roşca, o schiţă pregătitoare, nişte *prolegomene pentru* o *filosofie dogmatică viitoare*.

Căderea cea mai spectaculoasă şi cea mai fructuoasă pentru spirit, pentru că Blaga ştie mereu a valorifica golurile iscate de neînţelesurile fiinţei, apare – şi faptul nu-i scapă lui Noica – în *Cenzura transcendentă*. „Scândura de asalt”, cum zice Blaga, spre în afară este aici deosebit de radicalizată: este pusă de fapt dincolo de orizontul nostru crono-spaţial, spre ţinta supremă: „Absolutul. Or, cu atât mai dramatică este că *LUCIAN BLAGA* – LUCIFERECUL

derea determinată de o „cenzură transcendentă”, instituită de asemenea în mod absolut: toate căile de acces sunt blocate de existenţa Marelui Anonim, păzitorul suprem al misterului existenţial central. Exercitarea „cenzurii transcendente” ca act atemporal şi veşnic prezent al Marelui Anonim, care nu e neapărat Dumnezeu, ci poate fi numai un nume al factorului originar, cosmocentric, (pe Blaga el îl interesează ca factor metafizic central), face ca subiectul individual să aibă numai revelaţii disimulate prin care el realizează doar apologia misterului existenţial.

Totuşi, chiar şi sub semnul interdictiv al *cenzurii transcendente*, omul părăseşte zona calmă a cunoaşterii *paradiziace*, care se ataşează plină de încredere la obiect, care este, el, cu accentul şi greutatea lui, suveranul adevărat al procesului cognitiv şi se instalează în zona zbuciumată, tensionată, a cunoaşterii *luciferice*, care problematizează, despică în două şi se deschide cu adevărat spre *zariştea misterului*. Despicarea se face în „fanic” şi „criptic*, în partea care se *arată* şi partea care se *ascunde*. În sfera cunoaşterii luciferice valorizează un complex întreg de semne ale unui mister; punând o problemă, „ea iscodeşte din pragul fanic al misterului *cripticxd* acesteia, cu intenţia *de* a-l scoate la iveală” (*Ibidem*, p. 333).

Avem de a face aici nu doar cu o antinomie axială liniară, reducătoare a rolului omului în cunoaştere, cu o neantizare totala a fiinţei lui de căutător al înţelesurilor; e doar o limită, fie şi insurmontabilă, care sporeşte această

fiinţă prin însăşi angajarea în odiseea i-limitată a înţelegerii şi revelării sensurilor pe scara nuanţată a arătatului – ascunsului – şi mai ascunsului. Tocmai conştiinţa frânei supreme ce se pune în calea cunoaşterii îl face pe om creator.

De ce Blaga a ales anume ideea misterului care îngrădeşte tentaţiile luciferice de cunoaştere şi de ce anume o plasează în centrul teoriei cunoaşterii? Mai mult decât atât: de ce credinţa lui că aceeaşi idee este susceptibilă de a deveni şi centrul unei ontologii sau metafizici a cunoaşterii? Ajungând ia acest moment-cheie, la acest „cot de drum" al sistemului sau filosofic, el cere în mod special atenţiunea cititorului, so-Iicitându-i încordarea pentru o clarificare fundamentală. Ideea de mister, după cum se autoargumentează el, ocupă un loc privilegiat în cunoaşterea individuală: „Aceasta, fiindcă *ideea de mister e singura idee care sparge sau mai bine zis* «*trece*» *f-ontul cenzurii transcendente*. De adăugat numaidecât: cu în«aduirea acestei cenzuri transcendente însăşi. Alte idei, despre

care s-ar mai putea susţine că «trec» frontul cenzurii, posedă această calitate numai în măsura în care ele conţin, ca ultimă implicaţie, tocmai ideea de mister ca atare" (*Ibidem*, p. 491).

Ideea misterului apare ca idee universală, ca o idee epistemologică ce constituie ţinta ultimă a tuturor modurilor de cunoaştere. Este o idee-corolar, ca un fel de *signatura rerum* („poartă o semnătură făpturile toate", spune el în una din poeziile sale) ce adună într-o formulă unică lumea sensibilă, esenţele reflectate ale acesteia.

Situarea ideii de mister, ca *singura* idee privilegiată a cunoaşterii individuale, i se pare însuşi filosofului arbitrară, dar el nu poate renunţa la ea din simplul considerent că este totuşi „un punct arhimedic eminamente răzleţ". Deşi incomplet, prin ideea de mister,

ajungem să stăpânim transcendentul şi să avem o idee adecvată: ideea de mister. Cum procedăm atunci? Nu ne rămâne decât să substituim *lipsa esenţială* printr-o *prezenţă accidentală* sau, după cum mai zice filosoful, să avem conştiinţa unui accent de *esenţialitate* care se substituie unei *prezenţe pline* dar fără accent de esenţialitate.

Demersul filosofic blagian se înscrie evident în albiile cele mai rodnice ale gândirii secolului pe cale de a-şi rotunji „conul”. La fiecare pas suntem încredinţaţi cu toată stăruinţa de importanţa nu a faptului că atare, ci a interpretării acestuia, căci faptul tinde spre valoare, spre o ţintă, spre un *tăie*. Fenomenul ca atare este o existenţă centrată în sine, încercuită în sine şi atunci neputinţa lui de a se depăşi e răscumpărată în mod hermeneutic de cel care-l cunoaşte şi care-i scoate centrul în afară, realizând un „act de transcendere”, singurul care asigură cunoaşterea profundă. Mişcarea din cerc în afară e chiar mişcarea spre transcendent: ea închipuie mişcarea existenţei spre sens care dă devenirea, deci interpretarea.

Demersul blagian e fundamental hermeneutic, apărând ca rezultat al tensiunii continui dintre existenţă şi sens, al stării de „criză” provocate în obiect – procedeu care stimulează ki-cifericul ce sfidează linearitatea paradiziacului care s-a dovedit închizător de orizonturi şi în cazul criticismului kantian, şi în cazul tuturor variantelor de pozitivism, şi în cadrul idealismului şi fenomenologismului din ultimul timp. „Acolo unde începe cunoaşterea luciferică, începe ceva *nou*. Actul iniţial al cunoaşterii luciferice, cel al provocării unei crize în obiect, şi tot sistemul de acte consecutive, ca şi direcţiile lui de mişcare, sunt în ansamblul lor un tot originar, ireductibil” (*Ibidem*, p. 435).

LUCIAN BLAGA – LUCIFBRICUL

Impunerea cu atâta fermitate a lucifericului ca „tot originar, ireductibil”, ca singura modalitate aducătoare de *nou*, capabilă să potenţeze misterul, echivalează cu un hybris hermeneutic prin care noii analişti controlează şi

organizează realul.

Hybris-ul apare, în concepţia lui Blaga, ca o *condiţie sine graţie*, prin reprezentarea supremă a specificităţii sale: „Fiecare artă tinde spre *un paroxism* (subl. n. – M.C.) al propriilor particularităţi” (*Elanul insulei*, Cluj-Napoca, 1977, p. 133).

În *Insula lui Eutanasius* Mircea Eliade îi reproşa lui Lucian Blaga lipsa de familiaritate cu documentele culturale de primă importanţă, afirmaţie care nu poate fi generalizată. Trilogiile sale valorifică o imensă, uneori monstruoasă erudiţie, care istoveşte obiectul. Este la fel de documentat în isterie, filosofie, etnografie, biologie, matematici, fizică, antropologie, epistemologie, filosofia culturii, cosmologie. Filosofii şi filosofiile, savanţii şi ştiinţele sunt prezentaţi şi prezentate cu lux de documentare şi în strânsă corelaţie cu punctul de vedere blagian, care se arată, după împrejurări, familiar cu unii (unele) şi distanţat faţă de alţii (altele). Demersul filosofic se organizează riguros sau degajat-poetic în structuri şi sisteme, surprinde imediat punctul originar sau „declicul”. (Leo Spit-zer), sau, cum zice însuşi Blaga „accentul transcendental”, luminător al *cercului hermeneutic* care presupune succesiune, revenire, urcare în spirală. Ca şi Mircea Eliade (a se vedea în acest sens Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, 1980, p. 106), concepe – prin invocarea frecventă a tărâmului originar – „o dimensiune existenţială a fiinţei umane”. Ceea ce-l desparte tranşant de autograf, este radicalizarea în sens modern a cercului hermeneutic din care centrul se scoate afară în mod obişnuit. Blaga este mai speculativ, mai poetic, deci mai degajat şi mai distanţat de cei care sunt departe de *punctul său de vedere*, bineînţeles absolutizat (cu toate că admite uneori şi altele ca în cazul modurilor de raţionalizare). Faptul se explică printr-o focalizare orgolioasă a demonstraţiei asupra acestei perspective, considerate unice, apriori-ul lui epistemologic – *misterul* – fiind suveran, închizător de perspective hermeneutice străine de a sa.

Scoaterea centrului în afara cercului nu conciliază, ci scindează eul, nu ne dă schema liniştită hegeliană a antinomizării şi împăcării dialectice, ci continua – luciferică – stare tensionată într-o *multiplicitate* şi *complica citate* ale manifestărilor eului sub semnul jocului ontologic al limitei şi depăşirii, al fixării fenomenalităţii şi transcenderii acesteia sau, cum zice

MIHAI CIMPOI

Blaga, atât de poetic, al arătatului – ascunsului – şi mai ascunsului. E chiar drumul omului tragic blagian care ne este atât de aproape. Se ia act de toate manifestările eului „scindat" nu doar în unitate şi în caracterul lor răzleţ, diseminat, ceea ce îl apropie şi mai tare de reprezentanţii expresionismului, ai avangardei sau postmodernismului. Blaga are conştiinţa, alimentatoare de certitudine, că se află în adevăr, în propriul său adevăr (ca şi Dasein-ul heideggerian). Nu apare nicio umbră de îndoială în noutatea punctului său de vedere care consistă, după cum precizează însuşi filosoful, în faptul că nu năzuie nici la înlăturarea misterului, precum procedează alţii, şi nici la constatarea prezenţei sale liminare: „Noi filosof am sub *specia misterului* ca atare. Misterul e pentru noi suprem unghi de vedere. Circumscriind variantele ideii de mister. ne-am dat dintru început seama că suntem de fapt în posesia unui punct de vedere filosofic inedit, cu posibilităţi de a da roade nu numai în epistemologie, ci şi în metafizică. Nu se poate metafizică fără de un ţăruş de argint, central, bătut în pajiştea existenţei" (*Ibidem*, p. 496 – 497). Distanţarea netă de metafizicile care s-au conceput fie „sub specie aeternitas", fie „sub specie temporis", fie sub specia „materiei" sau a „sufletului" e încă o dovadă a radicalităţii demersului blagian, a certitudinii aflării în propriul adevăr.

„Ţăruşul de argint" este bătut de Blaga în „pajiştea existenţei" cu o siguranţă hermeneutică în stare să dea tensiunea cea mai înaltă *arătatului*, ca şi *ascunsului*.

fiinţa Intru fiinţa

Pierderea lui Dumnezeu, ca şi a lui Pan, nu duce însă

la o instaurare definitivă de goluri în fiinţă, desăvârşirile în râu necopleşind săvârşirile în bine.

A pierdut oare poetul conturul faptei, pe care în chip faus-tic o caută, este el oare pradă totalei dezolări sau, cum spune el însuşi, o umbră în dezolare, a pierdut el Logosul întrupător de lume? Fire interogativă, întrebările lui nu închid taina, ci o deschid mai tare şi această deschidere lărgită duce cel puţin la beneficiul unor înţelesuri, fie şi îngânate mereu cu neînţelesurile. Se recurge la o strategie ontologică nouă, la o schimbare a zodiei, la o preschimbare a revelaţiilor negative în revelaţii disimulatoare.

Cenzura transcendentă e înţeleasă în cele din urmă ca o *provocare* la care poetul răspunde cu înnoite iniţiative şi aventuri de cunoaştere. Supremul beneficiu este însăşi starea de graţie cu care este hărăzit: aflarea în matca lucifericului, a problematicului. Constantizării (cuvântul e a lui Blaga) cenzurii transcendenţei se opune – strategic – constantizarea tentaţiilor luciferice, valorificarea pozitivă a jocului demiurgic între partea arătată şi partea ascunsă, adică partea Fănică şi cea criptică. Poetul exploatează cu toate mijloacele de care dispune, cu cele compensative în primul rând, însăşi starea de criză a „obiectului”, revelarea prin ascundere. Problematicul îi prieşte acum, nu îl terorizează, şi starea de criză e concepută ca *o cumpănire*, ca o punere pe cântar a înţelesurilor şi neînţelesurilor, ca o liniştire a elanurilor declanşate ca nevoie de tratare calmă a nedumeririlor. Fireşte, paradiziacul mulţumit de sine este înlocuit cu lucifericul nemulţumit cu sine, dar faptul nu-l descumpăneşte, nu-l aruncă în abisul sfâşierilor lăuntrice, căci intervine şi mioriticul cu seninătatea, cu cumpăna lui. Lumea îl teroriza cu fenomenele ei în degradare; la această oră a cumpănirii ea nu mai apare ca un „complex de fenomene” ci ca un „complex de semne ale unui mister”. Obiectul era neted, rotund; acum e despicat în două: în *arătat* şi *ascuns*. „Prin aducerea unui obiect al cu

noaşterii paradiziace în perspectiva nouă a cunoaşterii luci-ferice, se declară o „criză” în obiect, în sensul că acesta devine simplu semn arătat al unui mister în esenţă ascuns. A săvârşi acest act şi a iscodi de pe pragul părţii ce se arată, a unui mister, partea care se ascunde înseamnă a deschide «un mister»”. Actul acesta de ansamblu e sub raport logic identic cu „punerea unei probleme”. Ceea ce disecă cu atâta exactitate metafizicianul Blaga apare, la poetul Blaga, într-un spectacol ontologic foarte nuanţat, despicarea în două transformându-se într-o despicare în multe. Nu se mai stăruie, de la *Lauda somnului*, într-o zonă a senzaţiilor acute sau a sentimentelor tensionate la extrem, duse la momentul de vârf, la hybris. Poetul este acum un dialectician fin şi, aşa cum am spus, cumpănit, luminat de ataraxie: el preferă *antinomicului axial*, pus în termeni de opunere directă, *antinomicul contra-punctic*, structurat din părţi care se arată şi se ascund într-un proces discontinuu de întrepătrundere. Ascunsul şi arătatul nu mai pot fi despicate net, e mai degrabă un aliaj paradoxal de ascuns-arătat în sensul românescului râsu-plânsu’. Ceea ce a fost, ce este, că va fi – dimensiunile fiinţiale mereu chemate la cântar se constituie, ele însele, într-o unitate inextricabilă, într-o reţea de dumeriri-nedumeriri, de iluminări-ocultări. Ele se topesc într-o efervescenţă magmatică, bănuită doar în străfunduri, în care jarul e greu de desprins de scrum, iar fumul de ardere. Arderea *procesuală* e totul, la Blaga, după cum mişcarea *procesuală*, drumul *în parcurgere* e ceea ce contează, nu începutul şi capătul. De fapt, el invocă adesea sfârşiturile pentru a le *cumpăni*, dar ele sunt mai degrabă sfârşirile, acte ce se apropie de sfârşit, nu sfârşiturile încheiate. Se poate spune în acest sens că nefiinţa nu este un prag concret, arătat, ci unul abstract, ascuns, moartea apărând mai degrabă ca o boală cosmică ce se prelungeşte (e o zăcere întru cosmos), după cum dragostea e sentimentul durativ ce se prelungeşte *în şi prin* dor.

Strategiile poetice ale lui Blaga urmează obiectivul

unui demers concertat în care – pe scara nuanţată a „arătatului”, „ascunsului”, „şi mai ascunsului” – este prospectată fiinţa la toate treptele (bănuite şi nebănuite) şi pragurile ei de dezvăluire şi învăluire.

E o degajare totală a demersului creator de la un moment dat, care captează mai liniştit tâlcurile, deschiderile şi închiderile fiinţei şi care caută să convertească în fie şi un cât de puţin pozitiv. „Cu libertăţi imaginare ne-ngânăm”, zice poetul

LUCIAN BLAGA – LUCIFERICUL

În *Andante*. Farmecul ultimelor volume şi al poeziilor postume blagiene stă în tonalitatea calmă, trecută prin surdina ataraxiei. O anumită tensiune nu lipseşte în ele, o anumită precipitare generată de frica precum că ar fi ultima poezie (şi ultimul volum), sentiment mărturisit de însuşi autorul şi care asigură prin el însuşi starea de plenitudine permanentă. Totuşi *luciferícul* se conjugă aici cu *mioriticul*, aducând nota paroxistică împreună cu senzaţia eliberării de ea. În locul mai vechii tăgăduiri universale vine o îngăduire universală, stările de criză fiind puse şi ele pe talerele cântarului.

Totul stă sub regimul unei *cumpăniri* exersate cu sentimentul unei împăcări senine cu lucrarea fiinţei. Golurile, hiaturile” se anulează printr-o întregire de ordin compensativ. E o strategie cu adevărat eminesciană de recuperare a eului, de redare a lui sinelui adânc, de redobândire a unităţii sfărâmate a lumii, de sporire a iluziei şi certitudinii sensibile a acestor acţiuni. Ca şi Eminescu, Blaga pune în faţa lumii o oglindă magică pentru a-i reface întregul. Reîntregirea o fac mai multe oglinzi: lacurile, cu care dacă am vedea, „stelele s-ar apropia, / întâmpinându-ne la drumul jumătate6 (*Printre lacurile de munte*), iezerele care, ca ochi ascunşi ai lumii, răsfrâng însăşi puritatea cerului, zborul înalt şi „ceasul curat ce i-a fost odată promis” (*Iezerul*), fântânile care, reflectându-l pe poet, îl impersonalizează, îi radiografiază soarta, îl redau primordialului tărâm al numelor. Fântâna îi iluminează adevărata identitate, surprinsă pe cele trei

coordonate temporale, îi întăreşte certitudinea existenţială şi-i revelă alcătuirea lui astralo-pământeană: „Când mă privesc într-o fântână / mă văd cu adevărat în zi / aşa cum sunt şi-am fost şi-oi fi. / Când mă privesc într-o fântână / ghicesc în faţa mea bătrână / cum ceruri şi pământ se-ngână”. Fântâna ascunde în adâncuri ochiul de lume ancestral ţinut de mume: „Când mă privesc într-o fântână / ştiu când adâncuri foste mume / îmi ţin oglindă, ochi de lume” (*Oglinda din adânc*).

Poetul însuşi, în lipsa Dumnezeului invocat, îşi asumă o investitură demiurgică prin posesiunea cuvântului întrupător de suflet în care încape Totul: „Suflete, prund de păcate, / eşti nimic şi eşti de toate. / Roata stelelor e-n tine / şi o lume de jivine. / Eşti nimic şi eşti de toate: / aer, păsări, călătoare, / fum şi vatră, vremi trecute / şi pământuri viitoare. / Drumul tău nu e-n afară, / căile-s în tine însuţi. / Iată cerul tău se naşte / ca o lacrimă din plânsu-ţi” (*Suflete, prund de păcate*). Universul cu toată corola de minuni risipită

se reîntregeşte în sufletul care nu se dezmărgineşte spaţial centrifugal, ci se concentrează în sine centripetic în unitatea paradoxală a *nimicului* şi *toate lor*.

Este redescoperit apoi ca purtător de veşnicie universul mic – satul cu puterea lui vindecătoare şi mântuitoare, spaţiu originar, cerc închis în sine însuşi, tărâm al mişcărilor încete, universale: „Copilo, pune-ţi mâinile pe genunchii mei. / Eu cred că veşnicia s-a născut la sat. Aici orice gând e mai încet, / şi inima-ţi zvâcneşte mai rar, ca şi cum nu ţi-ar bate în piept / ci adânc în pământ undeva. / Aici se vindecă setea de mântuire / şi dacă ţipă sângerând picioarele / te aşezi pe un podmol de lut* (*Sufletul satului*). Aici, în universul mic, suflul liber al veşniciei se întâlneşte cu ecourile genezei, căci un cuib de rândunică cu corola lor de puişori răsfrânge tocmai astfel de ecouri (*Cuib de rândunică*), iar izvorul din Lancrăm, care rămâne să dăinuie în ciuda tuturor vicisitudinilor istoriei, e ca un fir pe care-l torc Parcele dintr-un destin

cosmic hărăzit numai lui (*Izvorul*).

Paradisul în destrămare e revitalizat de puterile germinative care lucrează fără istov în pământ, puteri cu adevărat zeieşti, căci şi seminţele apar ca nişte mici zei: „A văzut nu o dată sămânţa mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri. Neînsemnate la chip, deşi după spiţă alese, îmi par / seminţele ce mi le ceri. / Culori luminate, doar ele destăinuite trepte şi har” (*Mirabilă sămânţă*).

O deosebită forţă regeneratoare o păstrează dragostea, care e asemenea Soarelui lui Heraclit, mereu reîntrupat din nou ca rod al fiecărei dimineţi, „din lumini pe care nu le-nveţi*: „Făptura fără ieri, întruchipată iar şi iar, / în ciclurile arzătoarei reluatei tinereţi / îmi este dat, până la capătul acestei vieţi, / în fiecare zi din nou s-o cuceresc”.

Un alt temei solid al fiinţei este *visul* şi *somnul* ale căror valenţe mitice apar în lucifericul sens ambiguu şi complex al arătării-ascunderii. Mişcările psihice sunt încetinite în regim nocturn şi totodată sensibilizate în sensul unei racordări efective cu toate procesele organice fundamentale al legăturii tainice cu cosmosul, revelate doar prin vis. M. Eliade relevă tocmai această semnificaţie a somnului ca întoarcere la unitatea organică primordială, la starea paradiziacă a creaţiei fără conştiinţă, în care nu există „libertate, păcat, dramă” (*Fragmentarium*, 1939, p. 101 – 102). Somnul ţine, la Blaga, mai ales de zeiesc, de sacru, dar numai într-un regim de trezie a sufletu' –

lui, regim care stimulează revelaţia unităţii (recucerite) a universului: „Sufletul mi-e treaz întruna. / Vede în tindă. / Se priveşte-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă”. În întunericul noptatec, cu o bogăţie de splendori ascunse, tipare în miniatură ale Cosmosului, se aude însuşi suflul veşniciei: „Iar noaptea, în acelaşi loc, ne-or lumina, / lucind din prunduri şi din unde, / comorile-ngropate-n matca râului ceresc. / Murmurul nostru, visul, se va-mpărtăşi / din nemurire printre greieri ce cântă / şi printre

zei, cari, fără temple, mai trăiesc” (*Grădişte*). Nu e doar o revelare a „sufletului” cosmosului manifestat în realităţile criptice ale nopţii; e chiar sentimentul înalt al împărtăşirii cu tărâmul zeiesc al nemuririi care dă posibilitatea fiinţei să se întrupeze din cea mai nobilă substanţă, să se simtă iarăşi ocrotită de Dumnezeu, de centrul suprem al existenţei. Lucrarea tainică a somnului face mai sensibilă prezenţa reactualizată în lume a umbrei Demiurgului, temei sacru al fiinţei: „Umbra lui Dumnezeu e tot ce vezi, / ce-n spaţiu se desparte şi s-adună, / pământ e ea, şi prund şi undă, / un drum cu călătorul dimpreună, / fântână – adăpostind o lună. / Umbra lui Dumnezeu e mai vârtoasă în lumină, / mai grea ca alte umbre. Ei nu-ţi scapă. / Şi poţi s-o strângi sub chip de holdă şi grădină. / Şi poţi s-o bei în chip de apă” (*Umbra lui Dumnezeu*).

Umbrele ca substitute izomorfe ale nopţii şi ale necunoscutului a cărui revelare se ascunde într-un şi mai ascuns constituie tocmai magnificul spectacol ontologic blagian care trădează rafinamentul dialectic şi modernitatea demersului său poetic în tripla scară a ascunderii/revelării/ascunderii m şi mai ascuns spiritul căutătorului neobosit de perle-existenţiale de la Lancrăm. El ne înfăţişează întreaga odisee fenomenologică a deschiderilor reiterate şi în perspective diverse ale fiinţei care îşi instituie devenirea din toate „întâmplările” şi aventurile eului. Pornit pe drumurile cunoaşterii de sine şi de lume – drumuri încrucişate şi inversate, în lumina (şi întunericul) convertirii şi invertirii tâlcurilor dobândite, omul blagian nu găseşte Veşnicul într-o identitate absolută şi nedez-membrată, ci mai multe feluri de Veşnicii, una purtând numele Sărutare, alta chemându-se Uitare, cea de-a treia este „Suava Inimă” ce palpită vie sub le, iar cea de-a patra „Iată Urmele”, vine în cele din urmă încă un cuplu de veşnicii – una producătoare de durere numită „Lacrima mare” şi alta alinătoare: „Leagăn pe Mare”. Jocul acesta al dominaţiunilor Veşniciilor în dubluri antinomice, apoi într-un serial întregi

MIHAI CIMPOI

tor nu se desfăşoară sub semnul aleatoriului, ci al unei arhitectonici metafizice menite să ne edifice asupra misterului existenţial suprem – aşa cum râvneşte constant poetul. Domeniul veşnic al Sărutării semnifică un început întemeietor de fiinţă care se opune mereu demersului negativ al Uitării – factor scufundător de realităţi în informul şi absurdul Nimicului. Prin procedeul hegelian al negării negaţiei obţinem o suprimare a acestui absurd, cu care se pare logodită cel puţin una din veşnicii sau care chiar e construită pe temeiul absurdului: *Uitarea*. Vine „Suava Inimă1 reparatoare şi repunătoare de temei sănătos, raţional; universul întreg trecând prin această cutie de rezonanţă deosebit de sensibilă recheamă o Veşnicie mai puţin cruntă decât cea care însoţeşte tărâmul înfiripător al Sărutării: Urmele cu semnul evidenţei „Iată!" Dar oare acestea nu sunt şi ele disparente, ştergătoare de identitate şi evidenţă? Ele sunt semnele trecătoare, deci care nu pot fi veşnice, indelebile, ale Marii Treceri. Ce-i drept în nisipurile de pe lângă piramidele egiptene se mai păstrează, observă odată poetul, urmele trecătoare. Dar cât mai pot rămâne ele pe nisipurile mişcătoare ale timpului care e şi el veşnic? în sfârşit, ultimul cuplu de Veşnicii aduce supremul acord dialectic: Lacrima mare în care sălăşluieşte veşnicia, marea durere a lumii şi Leagăn pe mare, simbolul veşniciei începutului pus sub semnul mişcării, al Marii Treceri integratoare. Cercul se închide în punctul de pornire: cele două Veşnicii – Sărutarea şi Leagănul pe mare dându-şi întâlnire în crugul existenţei. Am zis „existenţei", deşi poetul părea să fi vorbit doar de Veşniciile Dragostei. Or, nu spune Heidegger că tocmai pe acest tărâm al Suavei Inimi fiinţa se manifestă cu cea mai mare intensitate, şi iese în deschisul cel mai deschis, în luminişul cel mai luminos. Nu întâmplător intuiţia blagiană, sigură pe sine, a descoperit această multitudine de Veşnicii care se pun în relaţii complementare sau opozitive, respingându-se şi întregindu-se, arătându-se în ascunsul sau ascunzându-se în arătatul celeilalte şi

celorlalte într-o reţea cu adevărat luciferică. Cu câtă putere sugestivă este răsturnată aici în mod paradoxal Veşnicia în Veşnicii, şi încă atât de diferite!

Dar şi mai spectaculos este ontologicul în arătările şi ascunderile Umbrei, care şi ea se împarte surprinzător în Umbre, unele dintre ele fiind umbre în umbre, umbre căzute pe brume, adică de două ori supuse iminenţei dispariţiei, trecerii, umbre pe zid care semnifică permanenţa şi neclintirea acestuia şi perisabilitatea celor dintâi, umbre în Marea umbră a lui Dumnezeu, ce reactualizează cenzura transcendentă, frăgezimea lumii sublunare, deşertăciunea deşertăciunilor ei.

Umbra se arată, înainte de toate, ca o întemeiere în negativ a Lumii căci este solia discretă a Nimicului, fie acesta solar sau lunar. E, în definitiv, proiecţia suverană a nefiinţei, trimisă să însoţească în lume (Blaga zice: „În lumi”) fiinţa. Deci e factor prin excelenţă opozitiv şi negativ, menit să sporească neînţelegerea acesteia, punerea ei sub pecetea ascunsului: „Umbra, ce-o purtăm pe drum, / că-i din soare, că-i din lună, / nenţeleasă-i ca o rună, / scrisă-n piatră de lagună. // Să-nsoţească-n lumi fiinţa / merge-alături nefiinţa. /Umbra ce-o purtăm pe drum e un fum? O, nu e fum. // Toate-n preajmă vor să spună: / e şi umbra-ntruchipare / a nimicului din soare, / a nimicului din Lună” (*Umbra*).

E o nostimadă ontologică blagiană ce aduce aminte de gâtul de sticlă spartă din poveştile lui Andersen care până la urmă este valorificat şi repus într-o demnitate nesperată: serveşte drept pahar cu apă păsărilor. Nimicul de aici capătă deodată statutul „moral” al inutilului ciob de sticlă ander-senian: el este o întrupare şi o *întrupare*. Apare în noi un îndemn lăuntric de neacceptare chiar a alăturării hazardate a termenilor: „nimicul din soare”, „nimicul din lună”, şi a majusculei în denominaţia Lună (de ce nu şi în soare?). De ce nimicul din soare şi lună? (în privinţa celuilalt postulat ne mai liniştim, căci anume Luna e stăpâna suverană a Umbrelor). Blaga ne introduce astfel într-o aporie şi într-o deschidere de înţelesuri mai ascunse

ale fiinţei: umbrele, ca vestitoare întruchipate ale Nimicului, se datorează anume conlucrării Soarelui şi Lunii, sunt semne degradate ale acestora, sunt factorii pozitivi ai luminii, convertiţi prin diminuarea intensităţii şi emergenţa în alte spaţii cu oprelişti, se transformă în factori negativi.

Pe planul microcosmului, al micului univers al individului, umbra apare ca o proiecţie a non-eului, a identităţii predestinate ştergerii, scufundării în uitare, în neantul anulator de consistenţă, de realitate. Ea este ca o aură a acestei identităţi, care ne face să comunicăm cu ceilalţi prin provocări energetice reciproce, ea este cochilia noastră transparentă şi cu rol protector împotriva înstrăinării şi cufundării în noianul lipsei de deosebiri; de aceea spune atât de sugestiv Blaga că atunci când murim *ne ascundem* în propria umbră, ca într-un micromediu securizant, păstrător de personalitate. Trecerea în nefiinţă e o retragere lină în umbra ce ne aparţine, în pro

pria noastră umbră: „Când murim, nu facem decât / să ne retragem lin / în propria noastră umbră. / Astfel moare un om, astfel un crin. / Absorbindu-ne în ea materia sumbră, / umbra se întrupează / în sfârşit pe deplin. / O cămaşă de in! O, ultimul suspin!” (*Cuvinte de pe o stelă funerară*).

Iarăşi ne întâmpină un paradox tipic blagian: ca atribut al nefiinţei, umbra caută şi ea să se întrupeze, să capete fiinţă şi abia moartea noastră îi dă conturul sigur al întrupării depline. Pândit hoţeşte de umbra nefiinţei, omul blagian simte cum trece numele lui prin inimă şi prin stratosfera („pe unde largi, bătând eterul*), dar nu-l aude nici în el, nici în cer. La fel, îşi zice el, nu-l va auzi nici atunci când va sta „încredinţat pământului”. Şi atunci vine întrebarea gravă, existenţială, asupra acestei înstrăinări a numelui de identitatea pe care o denumeşte, acestei înverşunate tăceri a lui care nu vrea să rostească alcătuirea ei fiinţială: „E numele, al meu şi-al orişi-cui, / într-adevăr atâta de străin / de-alcătuirea şi fiinţa noastră,

/ că poate-aşa pe lângă noi să treacă, / şi poate-aşa prin noi să treacă, parând să tacă? // Atuncea numele e mai puţin / decât chemarea ce-ar suna prin Ţara Nimănui, / şi mai puţin decât o umbră” (Nu*mele*).

Trecând prin hăţişul acestor umbre interpuse, ţesând un văl al Nimicului – vălul Mă vei, dar şi întrerupându-l şi dându-i contur configurativ, omul blagian se mântuie – într-o beatitudine de astă dată a dialectului suprem – de Lume prin chemarea pătimaşă a ei, încă în *Paşii profetului*: „Adie-mi în ureche gânguritul de izvoare, / la care în miez de noapte / nevăzuţi de nimeni strugurii / desprinşi / din viţe şi s-adună / să-şi umplă boabele de must, / şi-apoi – cu dărnicia ta de moarte / vino / Lume, / vin / Şi răcoreşte-mi / fruntea-nfierbântată / ca nisipul dogorit / pe care calcă-ncel, încet / prin pustie un profet”. Poezia se cheamă sugestiv *Strigăt în pustie*, prin care lumea e invocată cu belşugul ei de viaţă şi cu „dărnicia de moarte”, expresie iarăşi a deschiderii largi a fiinţei sale spre Totul lumii, deci şi spre partea ei de umbră, de nefiinţă.

De aceea va elogia şi suferinţa, nu suferinţele care destramă fiinţa, ci suferinţa universalizată, mediată de legătura cu Dumnezeu, singura care potenţează „fiinţa-ntru fiinţă”. Elogiul e discret, turnându-se în forma unei rugăciuni monahale către cerurile de la care se cere legitimare divină a acestei singure suferinţe chemate „să-nalţe mersul, conştiinţa”: „Tată, carele eşti şi vei fi, / nu ne despoia, nu ne sărăci, / nu alunga

de pe tărâmuri orice suferinţă. / Alungă pe aceea doar care destramă, / dar nu pe-aceea care întăreşte / fiinţa-ntru fiinţă. // Fă ca semenii noştri, / de la oameni la albine, / de la-nvingători la biruiţi, / de la-ncoronaţi la răstigniţi, să ia aminte / că există pretutindeni şi această suferinţă, / până astăzi şi de-acum înainte / singura legătură între noi şi Tine” /*Lauda suferinţei*).

Omul blagian a conceput, dedându-se spectacolului ritualic al tâlcuirii arătatului / ascunsului / şi mai ascunsului fiinţei, *o* existenţă plină, rotundă, sferică, în

care să nu lipsească nimic din Totul acesteia manifestat în tumultul viului, „în jocurile şi-n frumuseţea Firii”, după cum zice el în *Inelul anului*, în semnele şterse, runice, ale timpului, în ruptura ontologică a înstrăinării ce duce la discrepanţa dintre semn şi sens, în lucrurile îmbătrânite ale lumii, în umbrele Nimicului, în mişcările „amare, silnice” ale aşteptării „florii morţii” (iarăşi tipica lui exprimare oximoronică), în cuvintele lui întrupătoare de lume, ca şi în tăcerile închizătoare de dureri universale, în mergerile în deschisul fiinţei.

Atunci când apare o închidere a fiinţei din cauza prea multelor limite („Ne sunt acoperite viaţa şi patima”), poetului i se pare că lucrurile sunt cele care ne ştiu: „Prin suferinţe, dintr-un loc într-altul prin arderi / ne purtăm îndoielnică firea. / *Noi ne cunoaştem doar golul, aleanul*. *I* Lucrurile ne ghicesc împlinirea” (*Atotştiutoarele*). Lumea fenomenologică e iscoditoare, e provocatoare de cunoaştere-de-noi, ca şi lumea spiritului în raport cu *preajma* sa. S-ar părea că omul blagian rămâne doar cu perceperea şi priceperea golurilor, precum, altă dată, doar cu ecoul întors al întrebărilor pe care le pune, încercat de ceasul umbrelor. Necunoscutului, Nevăzutului, Adâncului („Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă. / Se desface – care poartă? / Se deschide care uşă? / Ies vârstele şi-mi pun pe cap / aureolă de cenuşă” – *Asfinţit*); „întrebările voastre tulbură adâncurile / cu pietre răniţi ochii fără răspuns al fântânilor / şi tăcerile lor nu ghiciţi sfârşitul fără de veste” – *Lot*; „Chem spre miazăzi şi noapte, n-am răspuns” – *Lângă vatră*).

Golurile cunoscute de poet nu sunt însă şi goluri de cunoaştere, căci el valorizează – în *cumpănirea* ce o întreprinde permanent – „eficacitatea rodnică a negativului, a golului”, remarcată de el în *Cartea despre sens şi virtute* a lui Lao-Tse. Golul nu-i decât o „zare interioară* de virtualităţi, un „hiat” care trebuie depăşit în procesul revelării ascunsului. Pe go

MÂNAI CIMPOI

lui roţii, zice misticul chinez, se întemeiază folosul

carului, pe golul ulciorului de lut utilitatea lui; pereţii sunt sparţi pentru a face uşi şi ferestre – numai astfel ia fiinţă o casă, numai astfel se întemeiază folosul ei. Sentinţa finală este surprinzător de blagiană: „De aceea existenţa dă proprietate, / Neexistenţa dă folos”.

Liniile de forţă ale universului poetic blagian sunt dispuse într-o reţea complexă de antinomii sesizabile sau de polarizări fine, discontinui şi discrete, ce configurează un crescendo sau un decrescendo. Mişcările sufleteşti cresc, se tensionează progresiv până la un hybris sau încetinesc, se sting până la un prag zero, neutru, impersonal. O poezie poate să se încheie deci cu revelaţia supremă a înfloririi veşniciei din mugurii plini (*Dorul*), alta însă poate sfârşi cu o revelaţie – tot supremă – a morţii („Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară / albinele morţii, şi anii, şi anii” – *Munte vrăjit*).

Se recurge şi în lirică la procedeul scoaterii centrului în afara cercului; numai că aici e vorbă de mai multe centre nucleare care concentrează toate liniile de forţă, formând nişte corolare, nişte sinteze ale tuturor mişcărilor sufletului şi gândului. Deschiderile fiinţei se omologhează în manifestările izo-morfe ale luminii opusă întunericului ca simbol-cheie al închiderilor; senzaţiile de trecere ireversibilă a timpului în sentimentul *Marii Treceri*, trăirile erotice se pun sub semnul generic al *dragostei* – *dor*, suferinţa, durerea, rănile se adună în atât de complexul *alean*, analog al dorului în Eros, presimţirile, vestirile de diferită natură a morţii, stingerile şi amorţirile simţurilor se cuprind în două simboluri complementar-izomorfice: cel al umbrei şi cel al cenuşii; tărâmul originar e simbolizat prin *Mume* sau prin lumina dintâi. Ceea ce aduce în echilibru şi valorizează toate trăirile şi evenimentele sufleteşti este *cumpănă*. Sunt pietrele de boltă care susţin unul dintre universurile mitopoetice cele mai bine structurate.

Dacă Tudor Arghezi este maestrul materializării cuvântului, George Bacovia al neantizării, Ion Barbu şi Nichita Stănescu al abstractizării, Lucian Blaga ne pare în

primul rând maestrul înfiorării metafizice.

Cei care s-au consacrat studiului stilistic al sistemului poetic blagian cu mijloacele cele mai moderne (Mircea Borcilă, Alexandra Indrieş) au putut lesne constata că Lucian Blaga face parte din categoria poeţilor care ne oferă câmpuri semantice dintre cele mai dense beneficiind de întreaga „cultură a semnului” (Iulia Kristeva) şi de „diseminarea sensului (Jac-*IXJCIAN BLAGA* – LUCIFERI CUL

ques Derrida), ce asigură un limbaj de o noutate fascinantă, format din mai multe planuri şi nivele ale semnului. Domină relaţiile opozitive sub formă de negaţie, alteritate, adversitate, opoziţia principală, generativă, fiind cea dintre identitate şi alteritate, demonstrabilă şi pe planul relaţiilor gramaticale: pe plan fonologie apar sunete deschise sau închise, pe plan morfologic durativul se opune momentanului, pe plan sintactic coordonarea alternează cu subordonarea ş.a. (Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină*, Bucureşti, 1981, p. 15).

Studiul stilistic confirmă că frecvenţa cea mai mare o au cuvintele care colorează dens ontologic demersul poetic: *lumina*, *întunericul*, *timpul*, *apa*, *focul*, *cenuşa*, *somnul*, *moartea*, *umbra*, *semnul*, *runa*, *ochiul*, *lucrul*. Statistica fixează 666 verbe, dintre care cea mai mare frecvenţă o are – şi faptul nu este deloc surprinzător – a *vedea* (77) cu izomorfismele a *privi* (31) şi a se *uita* (12), precum şi cele care denumesc rostirea – *a spune* (37), o *zice* (20), *a vorbi* (12), în număr foarte mare sunt şi verbele care denumesc percepţii auditive *a auzi*, *a asculta*, sau cinetice – *a veni*, *a cădea*, *a trece*, *o coborî*, *a curge*, (Ibidem, p. 45, 46). Este încă o dovadă că actul creativ se identifică cu cel ontologic şi că poetul nu e un mânuitor, ci un mântuitor de cuvinte, scoţându-le din starea *naturală* pentru a le plasa în *starea de graţie*, provocându-le la săvârşirea păcatului rostirii şi eliberându-le de acest păcat prin reintegrarea în tăcere.

Dacă este adevărat că lirismul este izvorul ce curge dintr-un substantiv, precum spune Blaga în unul dintre

aforismele sale, nu-i mai puţin adevărat că însăşi curegerea se face datorită verbului.

Omul blagian nu face gesturi disperate de recuperare a golurilor, căci – vorba lui – nu urcă din nou trepte în sus; el le valorizează însă, le dă sens în întreaga odisee de deschidere/închidere a fiinţei. El nu are propriu-zis un *horror vacui*, ci numai o oroare faţă de golurile nefructificate, neintegrate în ordinea cunoaşterii.

Timpul care instituie Marea Trecere îşi exercită teroarea prin umbre ce se densifică, devin grele, materiale. Materializarea înseamnă, desigur, întrupare: ele prind fiinţă mai reală, mai aievea (ca să folosim un topos blagian) decât fiinţa însăşi, dică lumina. Umbra se impune ca realitatea ultimă a existenţei încât am putea spune, ca poetul: nu lumina, ci umbra *este* cu adevărat. Nu e o inversiune obişnuită, liniară, de termeni «pozitivi, ci o conversiune în ambele sensuri: lumina se întru
pează *prin* şi *în* întuneric, iar întunericul, dispersat în umbre, prinde făptură *prin* şi *în* lumină. În planul iubirii, „luminile pe care nu le înveţi” înfiripă făptura iubitei într-un ceas care înfloreşte şi nu apune (*Ceasul care nu apune*); mai mult decât atât; frumuseţea ei fiind păstrată în ochii iubitului s-ar putea ca aceştia să nu mai moară „dincolo, în noapte” (*Sfârşit de an*), iar iubirea ca atare e capabilă să ţâşnească din ţărână şi să facă pământului aură (*Cântecul focului*); dar tot iubirea poate aduce – în momente de neîmplinire – sugestie a faptului şi că ea are *un* timp şi că poate risipi nimbul, înteţit de vânt doar o clipă: „Aşa fu ieri şi fi-va astăzi / un ceas umbrelnic, prea amar” (*întâlniri*). Ceasul umbrelnic se constituie din Umbra originară a dragostei dintâi dintre Adam şi Eva ce apare „sub pomul interzis1. Dragostea e singura care nu are „amintirea marilor întunecimi”, în timp ce poetul poartă pe umeri „cumplita povară a văzduhului negru”. În plan mare iubirea se împlineşte însă sub acelaşi dialectic regim nocturn-solar, sub împresurarea umbrelor norilor şi a

gândurilor necunoscute ale Soarelui: „Doi suntem, când cu umbra lor / ne împresoară-n lume norii. / Ce gânduri are soarele cu noi – / nu ştim, dar suntem doi” (*Cântec în doi*). Timpul Erosului se destramă şi el prin lucrarea tainică a umbrei subminătoare, reducătoare de consistenţă în *ceasuri umbrelnice* sau *ceasuri de cumpănă* (*An de răscruce*).

Umbra blagiană mediază osmoza intimă dintre ordinea cosmică şi ordinea terestră, căci cuprinderea de umbră a fiinţei o deschide spornic spre înţelesurile şi neînţelesurile universului. Ea obţine materialitate sub acţiunea jocukii acestora în care este antrenat omul blagian şi în care simte mereu o disimulare a sensului captat, o alunecare iminentă a lui într-o *părere de sens* (expresia e din postuma *Printre culori*): „Umbra m-a cuprins deodată. / Câte gânduri mă pătrund! / înţelesuri – neînţelesuri / mi se-arată, mi se ascund. // Călătoare ţi răzleaţă – / umbra e de nor rotund. / Dar ce grea e! Colo-n ape / ea căzu până la fund” (*Alean*). Ştiind că *prundul* semnifică, la Blaga, prin filiera goetheană, însuşi temeiul existenţei, apa curgătoare a izvorului fiind substanţa ei schimbătoare, vom preciza că Umbra pătrunde discensional, cosmicizând totul, până în străfundurile fiindului. De altfel, anume spre străfund îşi ţin goana *norii* (care sunt poate toposul blagian cel mai încărcat de sugestii). Umbra acestora nu doar cuprinde fiinţa, ci o face co-participantă la Cosmos, văzut şi acesta ca o alcătuire de spaţii ce comunică şi-şi răspund, cutreie-L

rate tot de umbre întrupate în nori. Este un prilej benefic ca eul blagian, cuprins de febra luciferică a descifrărilor şi încifrărilor, să-şi extrovertească cântecul fiinţei sale rostit în neştire, să-l cosmicizeze la rândul său printr-o întrupare spectaculoasă în substanţa rarefiată şi mişcătoare a norului, căruia îi răspunde, astfel, la isonul pe care îl ţine din înalt. E un schimb – încrucişat – de cântece, într-o atmosferă de intimă comunicare, sub dicteul *aleanului* identificat cu freamătul dulce din *preajmă*: „În cutreierul prin spaţii / cari în altele răspund, /

cânte el, ce în neştire /mie însumi eu mi-ascund”. Corespondenţa familiară dintre ascunsul din adâncimile eului şi ascunsul cosmic aduce dimensiunea supremă a lucifericului care fuzionează desăvârşit, astfel, cu mioriticul.

Situarea aceasta ambivalenţă între întuneric şi lumină, în universul de umbre pe care-l generează întrepătrunderea lor osmotică, dă naştere figurii ipostaziate a lui *Orfeu*, cea de-a treia identificare esenţială a poetului, prima fiind aceea cu Dumnezeu, cu toate că el nu apare atât ca Poet-Demiurg, cât ca Poet întru Dumnezeu, şi de Pan, zeul lumii vegetale. *Cântecul* îmblânzitor de lume apare datorită trecerii din tărâmul întunericului la tărâmul luminii sau, mai bine zis, din îngănarea acestora, a „ascunsului” şi „arătării”. Sentinţa finală pe care o impune Marea Trecere e că tărâmul larg, adică toate lucrările lumii (şi noi împreună cu ele) curg către soare, apoi – prin umbrele amurgului – „către cele nevăzute / în marea noapte” (*Gotterdammerung*), că „nori sunt oamenii, oamenii sunt norii” şi că poetul nu a făcut să „scrie decât balade şi cărţi şi poveşti despre nori” (*Cântare subt pietre şi flori*).

Întunericul ca tărâm închis al Nevăzutului se dispersează în umbre care lasă fiinţa în deschidere (în timp ce Nevăzutul cenzurează orice iniţiativă) de cunoaştere. Or, umbra în ipostaza ei izomorfică de umbră de nor, ca reprezentare emblematică a omului, înseamnă mişcare. Albul nor al melancoliei atârnat deasupra omului blagian nu poate fi ascuns; e de domeniul evidenţei. El configurează cea mai mare durere a acesteia – aceea de a vedea „că o noimă-ncepută nu se împlineşte” şi că „sfântul preexistenţial tipar” după care şi-a modelat fiinţa („obrazul şi calea”) se sfarmă, iar povestea („legenda”, zice acum Blaga) „ce fiinţa a prins” se opreşte curmată numai „la drum – jumătate”. Noul Orfeu păstrează, ca şi vechiul Orfeu mitic, aceeaşi postură tragică, dezamăgit fiind că stâncile pe care le-a pus în mişcare nu se prăvale peste el, după cum îi este fatalmente menit (*Norul*). În consens cu

rilkean, Orfeul blagian consideră că „lumea este cântare* („cântarea este existenţă”, spunea primul) şi că venirea lui din umbră în lumina zilei asigură puterea cântecului: „Unde şi când m-am ivit în lumină, nu ştiu / Din umbră, mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cântare. / Străin zâmbind, vrăjit suind, / în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare” (*Biografie*).

Cântecul rămâne suspendat adesea între „hiaturile” alunecătoare dintre tăcere şi cuvânt – acestea fiind opozitive –, dar însăşi întruparea lor este *mântuitoare*, la Blaga.

Noul Orfeu blagian nu va da însă expresie imnică doar luminii regăsite: oprindu-se, mirat, *în mijlocul lumii*, el va intona cântecul fiinţei acesteia încredinţat sorţii şi al Eului care în contrasens cu timpul care creşte şi se lărgeşte deţine în trupul său un timp care „sporeşte subţire” (*Ecce tempus*). Ca plâns lăuntric al fiinţei, cântecul orfic blagian renunţă însă la rostire, alunecând în zona tăcerii, nu înainte de a trece printr-o fază a stingerii încete, a pierderii, progresive a sunetelor: „Cu cuvinte stinse în gură / am cântat şi mai cânt marea trecere, / somnul lumii, îngerii de ceară. / De pe-un umăr pe altul / *tăcând* îmi trec steaua ca o povară” fbiogra/iel.

Cuvintele se adună, dincolo de aventurile iluminării şi ocultării sensului, în actul unificator al cântecului care rosteşte fiinţa şi este fiinţă. Lumina, dacă ar cânta, ar fi învingătoarea materiei: „Dacă lumina ar cânta / vărsându-şi puzderia, / noi am vedea cum cântecul / consumă materia” (*Suprema ardere*).

DEMONIC
UL

Dramaturgia lui Blaga împinge la limită alunecarea omului blagian din sfera marcată de divin şi sacru într-o zonă intermediară a *lucifericului* devenit în cel mai înalt

grad *demonic*. Perspectiva sofianică dinspre transcendent spre omul care aspiră la el este substituită printr-o perspectivă adânc interiorizată de la eu spre adâncimile tulburi, magmatice, ale sinelui. E o descindere, hipnotică, în tărâmul „şi mai ascunsului” în care se arată rădăcinile fioroase ale inconştientului. „Acolo în rădăcină, spune Blaga în unul din aforismele sale, e marea sete şi pasiune. Acolo e locul secret al productivităţii. De acolo se pun în mişcare sevele. Evadând în metafizică, s-ar putea afirma că «rădăcinile» Lucrurilor sunt mai demonice decât Lucrurile”. Mustind în străfunduri htoniene, sevele nu sunt hrănitoare, lustrale, ci otrăvitoare, letale; aşa, în definitiv, ca esenţe amare ale abisului (ontologic). Sub zodia lor fiinţa este cuprinsă şi covârşită ca de un vârtej, ca de o nebunie, ca de un somn narcotic sublunar.

Este absolutul întors al adâncurilor pământului ce lucrează tainic în fiinţă, într-o cameră obscură în care materialele foto-sensibile ale sufletului mai păstrează doar imaginea luminii, doar semnele ei amintitoare. Absolutul are deci aspectul unui întuneric infinit care *învăluie, învârtejeşte, înnebuneşte* spiritul, în această învolburare inconştientă se exercită – irezistibil – însăşi fascinaţia Morţii, fiinţa blagiană fixându-se pe o *intraverticalitate tragică*.

Ea se mişcă, acum, într-o zonă mediană situată între zei şi eroi. Este o zonă a însuşi demonicului.

Marele Anonim, căutat şi revelat cu fervoare, îşi părăseşte fixitatea lui imuabilă, locul menit în cerurile înalte şi îşi reîncepe lucrarea divină a plăsmuirilor lumilor. Este un Dumnezeu în acţiune, muncind spornic întru creaţiune, adică un Demon. Schimbarea zodiei se face nil doar în planul ordinii cosmice, ci bineînţeles şi în acela – răsfrânt – al fiinţei demoni – zate. Ieşirea lui Dumnezeu din sine, jocul lui cu sine, imita-MIHAI CIMPOI

rea actului său fundamental – zidirea universului – înseamnă, la această etapă, instaurarea stăpânirii Daimonionului. Nu spunea însuşi Blaga, în microeseurile sale despre Goethe, că în zodia paradoxalului are loc

tocmai această substituire hazardată, dincolo de ordinea logicului? „Dumnezeu e organic, câteodată paradoxal manifestat în contradicţii. Când e paradoxal, Goethe preferă să-l numească «demon». Dumnezeu, întrucât are posibilitatea să iasă din sine, să lupte cu sine, să se joace cu sine, încercând imposibilul, devine Daimonion” (*Opere*, ed. D. Blaga, vol. 7, p. 302).

Căderea ontologică e foarte firească, deoarece, consubstanţial Demiurgului, poetul este logic să fie, la ora situării sub pragul conştiinţei, şi sub influenţa irepresibilă a iraţionalului din ascunzişuri, consubstanţial Daimonionului. Neputinţa opunerii forţei irezistibile a adâncurilor obscure ne trimite la neputinţa rezistenţei în faţa stihiilor Dumnezeului descătuşat al începuturilor sau la imposibilitatea de a reţine arătatul lămurit în sfera lucifericului. *Nu ştiu* ce-ul are acum efectele narcotice ale neantizării fiinţei, ale extaziei negative. „Demonicul e oarecum entitatea absolută, impersonală, a vrăjii magice, când se manifestă” (*Ibidem*, p. 339).

Blaga se resimţea „existenţă creatoare” şi avea conştiinţa inebranlabilă a acesteia, întreaga sa operă fiind alimentată din ea; este firesc, prin urmare, să poarte pecetea demonicului ca pe un blazon de nobleţe. Existenţe creatoare sub zodia aceluiaşi joc demonic cu sine, ce-l reproduce în fond pe cel al Demiurgului ieşit din propria fixitate cerească, sunt şi personajele dramatice blagiene care aduc accente paroxistice comportamentului fiinţai al eului liric. Am putea spune, *mutatis mu-tandis*, pornind şi de la consideraţiile lui Blaga despre Goethe, că, dacă în poezia sa apare mai cu seamă o *anatomie a* spiritului (operată intempestiv în cheia paradiziacului zgomotos, sau calm în regimul mioriticului), în dramaturgie se impune o *fiziologie* a puterilor energetice, iraţionale, în virtutea cărora aparatul psihic se declanşează şi „creează”. Sonda e coborâtă în substraturile cele mai adânci ale conştientului, în însăşi substanţa magmatică a spiritului. Este o corespondenţă tacită, la Blaga, între increatul cosmic şi increatul psihic, între cripticul şi fanicul

fenomenologic şi cripticul şi fanicul sufletesc. Stihiile Cosmosului se sublimează în puterile ascunse ale inconştientului. Psihismul cosmic tronează, în dramaturgie, cu mai multă autoritate decât în poezie sau, mai bine-zis, cu mai multă evidenţă fiziologică, Adâncurile obscure sunt scoase la *supratv CIAN BLAGA* – LUCIFERICUL

L

faţa, se expun ostentativ vederii, spiritualul cedează locul biologicului, glasului sângelui, viului supus voinţelor oarbe sub semnul unei vrăjitorii universale.

Înstăpânirea puterilor ascunse nu înseamnă, însă, limitare a actelor eului, ci tocmai o provocare a lor, căci omul blagian, ca existenţă creatoare, se îndărătniceşte în opunerea sa, ceea ce nu stârneşte decât o demonizare *progresivă*, nu una închisă autarhic în sine, în propria-i negativitate. Demonicul blagian e deschis, spornic, provocator de noi zări interioare ce îl fac şi mai productiv şi mai capabil de creativitate. În ultimă instanţă, puterile ascunse sunt sublimate, fie şi cu preţul jertfei, în puteri ale creaţiei.

Semnificaţia operei dramatice a lui Blaga ni se relevă sub două aspecte complementare: acela al replăsmuirii în sens mitic a genezei, lumea apărând cu toate atributele ei divine-demonice iniţiale, şi acela al asumării tragice a actului convertirii iraţionalului în creaţie. Anume prin aceasta conversiune poetul şi personajele care îi sunt *alter* ego-uri evidente devin cu adevărat *existenţe creatoare*.

Este adevărat că personajele blagiene apar ca întrupări ale adâncurilor – freudiene, să le zicem; nu mai puţin adevărat este că deasupra lor rămâne Cerul înalt al transcendentului căutat, fapt observat de Ion Barbu într-o scrisoare trimisă autorului *Faptei* (*Ivanca*): „Ce să-ţi spun că iubesc mai întâi? Imanenţa fantasticului în real? E de o tehnică şi intuiţie mai presus de comentariu. Unele din paginile dumitale mi-au dat fiorul celor mai stranii pagini din Dostoievski. Invenţiunea orologiului care bate orele în răspăr? Arătarea Ivancăi (Sieg-irid femeiesc înroşit la păr a scuipat spre acel loc de groază din canalele Sângelui?) Din

motive personale iubesc în piesa dumitale cu predilecţie altceva. Ştii ce? Fundalul de albastru înalt şi spiritual care domină de dincolo de uşă şi fereastră cămara pictorului” (citat apud *Opere*, ed. George Gană 1986, vol. 3, p. 594 – 595).

Albastrul înalt şi spiritual apare hipostaziat în dramaturgia lui Lucian Blaga. Adesea el este coborât prin «sacralizarea lumii, Zamolxe fiind de fapt ipostaza semiterestră, semizeiască a unui Dumnezeu orb care-şi depăşeşte înfrângerile şi care-şi asumă povara divină pe cărări străbătute printre spini. Statuia pe care i-o ridică poporul şi pe care tot el o sfarmă nu-i decât simbolul unui Dumnezeu revelat şi pierdut din nou, ca şi în *Poemele luminii*. *Arca lui Noe* replăsmuieşte o lume preistorică în care răul abia se înstăpâneşte prin revenirea lui Nefârtate.

MIHAI CIMPOI

adică a principiului răului şi haosului ce demonizează totul. Piesa este o dovadă a felului în care potopul ca forţă iraţională răvăşeşte o aşezare (aici românească) cu „viaţa mai veche decât istoria omenească şi în atâtea privinţe mai presus de orice «istorie»”, după cum preciza însuşi Blaga. Subiectul „cosmic” trădează aceeaşi aspiraţie blagiană spre o replăsmuire a lumii sub semnul pozitiv al lui Dumnezeu şi cel negativ al Diavolului, care în piesă zădărniceşte clădirea arcei lui Noe, aceasta reuşind totuşi să construiască corabia mântuitoare cu ajutorul unei toace miraculoase. Noe reiterează, astfel actul temerar al convertirii forţelor demonice în creaţie, înfăptuită tragic de Meşterul Manole. În ambele cazuri avem de a face cu un mit al clădirii prin valorificare în pozitiv a forţelor demonice. *Anton Pann*, care încheie creaţia dramatică blagiană, impune de asemenea un personaj care transformă „prăbuşirea şi părăsirea în care cade” în prilej de înălţare spirituală prin trăiri morale şi spirituale superioare, prin creaţie stăpânită de demonia jocului, glumei, a sophiei suferinţei, patimii înalte: „M-am dăruit… Am îndrăgit patima… mi-a plăcut jocul… în străfund n-am cunoscut decât suferinţa… Gluma şi râsul meu au scânteiat

câte-o clipă peste un adânc de tristeţe... S-a întâmplat nu arar să-ncerc o aventură sau alta, stăpânit am fost totdeauna numai de suferinţa iubirii unice, care-mi devenea de neîndurat...” Anton Pann, de zideşte cu „nebunia” lui, ca jăraticul „inimii arse*, cu suferinţa ce curge ca nămolul, în propria operă. Anton Pann, Avram Iancu din piesele cu aceleaşi nume, Radu din *Cruciada copiilor* sunt personificări ale forţelor ancestrale ale unor chemări din adâncuri, sunt fiinţe ce răspund prompt la semnele pe care le întrezăresc în timp, pe ceruri, în cetăţi şi biserici... O gură a umblat pe la uşi şi m-a chemat, şi un ochi s-a oprit singur deasupra mea şi mi-a clipit*, mărturiseşte Radu, copilul care, luminat de o patimă înaltă, de a se opune păgânismului, caută drumul spre Nazaret.

Personajele blagiene intră, prin însuşi datul lor organic, în cercul de vrajă magică a demonicului, care este, esenţialmente, un cerc tragic. Atraşi irepresibil în câmpul lui de iradiere vrăjitorească, nu mai iese chiar asupra-destinului. Sunt, în majoritatea lor, nişte posedaţi, nişte „nebuni”, nişte introvertiţi ascultând de voci şi îndemnuri lăuntrice, de vreri care traduc de fapt „o altă vrere, cu mult mai mare” ce „se ţese, singură, trudnică şi neînţeleasă”.

LUCIAN BLAGA – LUCIFERÂCUL

Meşterul Manole nu doar intră în acest cerc arhetipal, viaţa fiind, după credinţa lui, un „cântec al obârşiilor şi al sfârşiturilor în neschimbarea aceluiaşi cerc”, ci îi atrage în el şi pe ceilalţi nouă zidari şi pe soţia Mira, imolată până la urmă. Calfele lui sunt transferaţi din „cercurile strâmte” ale preocupărilor lor profesionale în actul unei clădiri de biserică ce întrece puterile lor (e constatarea celui de-al Nouălea Zidar). Manole îi cheamă, evident, la o realizare de excepţie, în „lumea harului”, îi încadrează în „cea mai grea, cea mai tristă, mai fără noimă, tulburătoare din toate poveştile purtate vreodată de vânt”, într-o *faptă* capabilă să reziste forţelor distructive, într-un „vârtej”, într-o „învârtire”, într-o auială

din noaptea de început sau noaptea de sfârşit. Meşterul Manole e voinţa ca atare, demonizată în cea mai înaltă măsură şi măreţia sa tragică consistă în această *demonică* înfruntare a puterilor răului, destinului, iraţionalului. Demoniei Creatorului suprem i se răspunde printr-o demonie a creaţiei, tradusă într-un corespunzător delir al îndemnurilor verbale, al tiradei îmbărbătătoare şi întemeietoare de nădejde în izbândă: „Zoriţi, zidari! Că Manole nu are răgaz! Cu sârg, băieţi! Copiii şi ajutoarele! Pe scări, fără preget, unul peste altul! Copii, daţi cărămizi! Fiecare cărămidă – o carte ridicată cu două mână în sus, cartea veştilor rele şi bune. Că e mult rău aici, dar poate nici binele nu lipseşte. Binele abia îl ghicim, răul din adânc îl simţim”. Această invocare a cărţii de veşti bune şi rele este o mărturie în plus al credinţei blagiene în puterea sublimată în creaţie a demonicului. Cărămizile sunt cărţi, în viziunea lui Manole, clădirea zidită apărând, astfel, ca un templu al veştilor rele şi bune pus sub semnul unităţii demonice armonizatoare. Urmează îndemnul de a săvârşi, goethean, fapt care să sfideze puterile negativului: „Zoriţi, băieţi, sporiţi zidari! Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleşită de-nfăptuire. Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puţin frumoasă; dacă nu e frumoasă, să fie cel puţin semn de ameninţare ridicat de oameni împotriva puterilor. Din zori până-n apus, fiecare la loc, trupul cu păcatele în muncă şi foc! Proptiţi temeliile către miazănoapte, de unde ne-au venit surpările şi deznădejdile. Vom face turle, vom pune cruci! Unul pentru altul să fiţi îndemn, nu piedică! Tu de ce te-ai oprit? Tu unde te duci? De ce zăboveşti?” îndemnându-i pe alţii la înfăptuire, Meşterul Manole se auto-îndeamnă la jertfire, mântuindu-se de „vina* sa pentru imolarea soţiei sale Mira şi punând capăt vaierului care se aude în zid. Artistul îndepărtat de operă

MIHAI CIMPOI

şi supus acesteia ca „o netrebnică unealtă” se sinucide spre a o întâlni – în moarte – pe Mira, închizând, după cum observă şi George Gană, cercul existenţial al

iubirii lor.

Demonicul mântuie într-un fel, la Blaga, lucifericul de neputinţă în faţa cenzurii transcendente, în faţa ascunderii progresive a sensurilor; el opreşte elementele ostile prin demonia – aţâţată provocator – a creaţiei şi creatorului posedat de flacăra iraţională a acesteia.

Demonicul aduce, totodată, şi liniştea mioritică impusă de certitudinea înfrânării, fie şi pentru un moment, a puterilor ascunse. Blaga ne încredinţează, printr-o nouă descindere în orizontul misterului, că demonicul ţese mai bine în locul nostru destinul, scutindu-ne, în spiritul mioritismului funciar ce-l avem sădit în fiinţă, de un efort de conştiinţă.

MIORITICUL

MIORITICUL

Setea de Absolut obţine forma sa de manifestare plenară în actul identificării cu Dumnezeu, spre care ar trebui să ducă, dar nu duc efectiv, *nebănuitele trepte*. Această aspiraţie nu este de natură metafizică: orice zeu, după cum explică Jung, e un simbol arhetipal al unei forţe sufleteşti profunde. Dumnezeu simbolizând arhetipul totalităţii psihice reprezentat de Sinele (as Selbst), ce are un caracter esenţial *numinos* (= de miracol suprem). Trăirile, visele şi viziunile acestei totalităţi sunt fascinante, impresionante mai cu seamă în cazul oamenilor cu intelect naiv. Astfel, imaginea trăită se confundă cu un Dumnezeu trăit. „Prin urmare, acolo unde întâlnim simboluri care trimit la totalitatea psihică, nu va lipsi nici credinţa naivă că „prin acestea este reprezentat Dumnezeu”. Dumnezeu ar fi, conform unei definiţii mai vechi, un cerc al cărui centru se află peste tot şi a cărui periferie nu este nicăieri. Imaginea lui Dumnezeu, confundată cu cea a sinelui, reprezentat simbolic de mandala tantrică, apare ca o mişcare a abisalului spre sfera lămuritoare a conştiinţei: „Revelaţia este o deschidere a profunzimilor sufletului omenesc, o «manifestare –, deci în primul rând o modalitate psihologică, ceea ce, după cum se ştie, nu spune nimic asupra in-sinelui său. Ultimul se află dincolo

de ştiinţă” (C. G. Jung*, în lumea arhetipurilor*, Bucureşti, 1994, p. 84).

S-ar putea spune că Blaga caută această identitate a sinelui adânc, numinos, scoţând el însuşi mereu cercul în afară şi călătorind prin periferii mişcătoare, greu de repetat. Acţiune zadarnică, deoarece Marele Anonim îl ţine la distanţă, situat într-un centru inabordabil, închis în sine, autarhic. Acesta-i nodul tragic care se leagă fatal între şinele căutător şi centrul existenţial căutat. E ca şi o zădărnicire apriorică: în-sinele divin se retrage strategic în ascunsul său atunci când se fac încercările de apropiere de un centru presupus al existenţei.

În zona lucifericului, poetul, în incapacitatea regizată de afară de a nu obţine revelaţia în-sinelui, era părtaşul efectiv la

GO

MIHA1 CIMPOI

O mare tragedie universală. I. Negoiţescu se întreba însă dacă cunoaşterea luciferică poate fi tragică, atâta vreme cât e compensatoare şi poate stimula echilibrul prin demonul creaţiei care nu s-ar mai manifesta dacă cenzura ar fi abolită. „Or, tragicul nu este de loc compatibil echilibrului compensării (altceva este echilibrul cosmic-metafizic pe care îl poate constitui catastrofa tragică însăşi)”, (I. Negoiţescu, *însemnări critice*, Cluj, 1970, p. 79). Reiese că Blaga se contrazice sublim, căci anume prin creaţie se justifică cenzura transcendentă şi anume printr-un contract dintre ele şi Dumnezeu, „târgul” este încheiat şi se execută „cinstit” dintr-un interes reciproc, nu dintr-o necesitate morală. Astfel tragicul apare redus la dramatic, consideră Negoiţescu, în cele cinci acte specifice „tragediei”: Starea de graţie, Ieşirea din graţie, Orgoliul luciferic, Eşuarea, Integrarea în mister. Spre deosebire de drama religioasă-creştină (cazul lui Paul Claudel), care sfârşeşte prin reintegrarea mistică în divin, tragedia nu poate sfârşi decât cu o eşuare. În acest sens Meşterul Manole trăieşte o dramă, şi nu o tragedie, căci nu e vorba de o jertfire de sine, Tniba*rarea apelor* nu e decât o dramă

ibseniană de idei, iar *Cruciada copiilor* este o dramă creştină în care suflul tragic se substituie prin cel mistic.

Putem oare să reducem relaţiile tragice dintre eul blagian şi Marele Anonim doar la un târg bine tocmit şi la un spectacol de prindere reciprocă în cursă de felul dialogului viclean din *Psalmii* arghezieni?

Lucrurile apar cu mult mai grave dacă ne gândim la căutarea lui Dumnezeu ca *boală cosmică* ce afectează eul blagian în mod fundamental, în chiar temeliile fiinţei sale interogative.

Nu e vorba de un tragic degradat în dramatic, la Blaga, ci de un tragic sublimat sub semnul identităţii desăvârşite a ascunderii în singurătate a Marelui Anonim şi închiderii în solitarismul eului blagian. Acesta din urmă nici nu se poate concepe fără răspunsul identităţii închise mute şi neclintite a lui Dumnezeu (*Psalm*: „O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă”). Efortului de îndepărtare a centrului existenţial i se răspunde astfel cu un efort sisific, deci esenţialmente tragic, de apropiere chiar prin trăirea dureroasă a acestei îndepărtări asumate de primul.

Aşa cum paradiziacul nu poate fi înţeles fără luciferic, tot astfel luciferícul este incomplet fără mioritic – triada blagiană care pune cunoaşterea sub un crescendo dialectic ce scufundă, contrariile într-o ataraxie finală.

LUCIAN BLAGA – MIORITICUL

Fervoarea căutării nu s-a potolit; dimpotrivă, e o căutare şi mai năucitoare, intrată în transă printr-o slăbire sau chiar pierdere a voinţei, printr-o totală neştiinţă a ţintei urmărite. Căutarea deschide un abis imens al neîntrupării, neîmplinirii, căci e căutat, cu gestul disperat al sfâşierii lăuntrice şi cu înverşunarea unei conştiinţe obosite de aceleaşi mişcări de recuperare – mereu zădărnicite –, trecutul. Un cer trecut, un ajun apus, aurore stinse, ape pecetluite („legate şi învinse”), ora rămasă „fără făptură”, stele de ieri, tot trecute şi ca un generic, ca o signatura rerum lumina stinsă pe care o tot laudă, poezia încheindu-se astfel cu un specific acord oximoronic, în care

contrariile se împacă, fără a anula sentimentul amar al zădărniciei eforturilor de valorizare a tuturor celor trecute. *Lumina de ieri* e o capodoperă a disperării, în care însuşi ritmul sincopat pune în relief o sensibilitate ce cunoaşte şocul oboselii existenţiale şi al alunecării în *neştire*.

Ritmul frânt de numeroase cezuri, de obicei triple şi duble (fără a lipsi şi una cvadruplă) e ajutat de un efect general de surdinizare prin reiterarea unui *t* târâtor, stingător, neantizator de mişcare, de perspective de sens. Este un t abia pâlpâitor al trecutului – tăcutului, al trecutului mort şi tăcutului mort: „Caut, nu ştiu ce caut. Caut / un cer trecut, ajunul apus. Cât de-aplecată / e fruntea menitănălţărilor altă dată! 7 Caut, nu ştiu ce caut. Caut / aurore, ce-au fost, ţâşnitoare, aprinse / fântâni – azi cu ape legate şi-nvinse. / Caut, nu ştiu ce caut. Caut / o oră mare rămasă în mine fără făptură / ca pe-un ulcior mort o urmă de gură *j*! Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri, / Subt trecutele, caut / lumina stinsă pe care o tot laud”.

Acest „laud” final (care, de altfel, schimbă un t surd într-un mai sonor *d*), aduce o notă senină printr-o valorizare totuşi a luminii stinse prin lăudarea ei permanentă („o tot laud”); actualizarea permanenţei, deşi se obţine într-un gol al negativităţii, al dispariţiei, imprimă un sens căutării, suprimat de căutarea însăşi, sisific – absurd deci – reluatr Dacă suntem de acord cu Paul Valéry care credea că versul apare ca un „echilibru miraculos şi foarte sensibil între forţa senzuală şi cea intelectuală a limbajului”, avem aici ilustrarea fuziunii organice a senzaţiei dezamăgirii căutării şi a înţelegerii adânci a unei întrupări nerealizate, a unui trecut scufundat în întuneric, de unde lumina nu-l mai poate recupera căci e identificată cu el, e stinsă.

Cercul căutării e unul care se închide, e unul al limitaţiei care limitează; e al devenirii răsturnate, adică al revenirii. Regimul sub care trăieşte fiinţa poetului este *alienarea*, de unde şi ritmul alienant al căutării care nu

construieşte ci de-construieşte. Poetul căuta (îl căuta pe Dumnezeu), mişcându-se prin cercuri concentrice, spiralic, înaintând prin domenii, acum însă caută într-un singur cerc şi căutarea lui e descentrată, e în chiar „cercul strâmt" al contingentului, la pragul psihic de jos, unde domină monomania, tradusă în monotonia sonoră. Pentru Blaga sunetul nu este, ca pentru Schelling, „indiferenţa întruchipării infinitului în finit, aperceputǎ ca indiferenţă pură"; el reproduce fidel diferenţa dintre infinit şi finit în corespundere perfectă cu modalităţile de trăire: paradiziacă – sonoritate deschisă şi luminoasă, luciferică – sonoritate predominant închisă şi întunecoasă; mioritică – sonoritate stinsă, echilibrată. Caracterul fluxului sonor este determinat, în mare, de preeminenţa formulei impresioniste, expresioniste, clasiciste sau de accentul care cade – în demersul ontologic nuanţat – pe cuvânt sau tăcere. În *Lumina de ieri* efectele fonice ale surdinizării sunt produse de atmosfera alienantă a finitului care-l ţintuieşte pe poet şi-i împământeneşte elanurilor, recurenţa labiodentalei exprimând reluarea obositoare a căutării, de vreme ce, altă dată, în *Legenda noastră* bunăoară, când este vorba despre ieşirea din finit şi de trăiri sub semnul valorii, împlinirii, apar sunetele active ale mişcării şi ale izomor-fiilor acestora (rotire, învârtire, înălţare, plutire, lărgire sau dezmărginire) – r rezonant, potenţat de astă dată de un *t* cu flexiune dinamică şi de un *l* cu efect liniştitor vocalele *a* şi e ce asigură deschideri sonore eficiente: „În ceasul acela de-alchimie cerească, / silirăm luna şi alte vreo câteva astre / în jurul inimilor noastre / să se-nvârtească".

Fluxul sonor blagian nu pendulează, însă, între extrema intensificării subliniate şi aceea a surdinizării voite. Sunetele se propagă unduitor, într-o mişcare temperată progresivă-regresivă: „Amiaza e dreaptă. Liniştea se rotunjeşte albastră, / zboruri spre ceruri cresc. / Glasuri se irosesc. *Fiinţe se opresc*. *I* Viţelul în trupul vacii îngenunchează ca într-o biserică" (*Biblică*). Se adună, de fapt, toate variaţiile de mişcare ce se proiectează între

micul finit, atât de domestic şi sacru în care viţelul îngenunchează ritualic în trupul vacii ca într-o biserică şi infinitul cosmic ce-şi trimite razele drepte din zenitul solar, cărora îi răspund zborurile crescânde spre ceruri, precum şi mişcările încetinite ale fiinţelor care-şi caută determinarea

LUCIAN BLAGA – MIORITICUL

Într-o zonă mediană, zonă interdictivă în care glasurile se pierd, se irosesc. Este tărâmul dintre tărâmuri în care fiinţa omului blagian îşi pierde şi totodată îşi recuperează identitatea. Locul acesta poate fi deplasat (coborât, înălţat); importă faptul că vectorial el adună în sine direcţiile finitului şi infinitului şi că e al doilea centru al universului poetic, după cel insurmontabil, al Marelui Anonim. Acest al doilea centru al certitudinii identităţii îl constituie mioriticul blagian.

Poetul, acompaniat de Ea, stă *la cumpăna apelor*, într-un moment de echilibru sufletesc trăit într-un sfârşit de vară „cu gând jucăuş". Paradoxia tipică blagiană se infiltrează şi aici: e un moment fix, de oprire absolută localizată şi totodată de tranziţie, marcat de un gând „jucăuş", jucăuş spre timpul trăit pus *în* cumpănă. Că între *cumpăna apelor* şi cumpăna lumii există un semn de identitate indiscutabil ne vorbeşte poezia *Arhanghel spre vatră*, care readuce în prim plan obişnuita mişcare de regresiune spre trecutul sinelui care e în fond prezentul etern, prezentul în care are loc *cumpănirea* faptelor şi a treptelor urcate (coborâte) de fiinţă: „Pe cumpăna lumii / o zi se înclină / plină de fapte / şi fără de vină".

Din chiar prima strofă poetul îşi denunţă situarea ontologică fermă în acest punct suprem al certitudinii identităţii, deoarece apare un hiat, o revelaţie nu atât negativă, cât seminegativă: cei doi se apleacă peste stânci (care simbolizează, în mod obişnuit, limitele, obstacolele) „subt albastrul neîmplinit" ce este antonimul albastrului pur, rotund, cucerit altă dată – în zona paradiziacului – prin elanuri dionisiace. Este invocată apoi *tăcerea*, ca o prerevelaţie tensionată, luciferică, a unui timp „bătrân":

„Din poartanălţimii şi până-n vale / îmbătrâneşte, ah, cât de repede, apa. Şi ceasul”. Certitudinea supremă fiind surpată printr-un semn de incertitudine (albastrul neîmplinit”), apoi printr-o strategică retragere în tăcere ce prevesteşte o incertitudine şi o adeverire a acesteia, se impune o interogaţie existenţială centrală: „E mult înapoi? Atâta e şi de-acum înainte cu toate că mult mai puţin o să pară”. Coborârea pe pantă cu privirea (literală), ca şi aceea din planul simbolic adânc se face pe o anti scară (anticlimax) al revelaţiilor disimulate. Ce a câştigat în acest sens eul blagian? Nici mai mult nici mai puţin, cu toate că pare cu mult mai puţin, decât jumătate de drum. Or, jumătatea de drum nu trebuie înţeleasă literalmente, ci ca o *cumpănă permanentă*, ca o treaptă între, veşnic afaltă la un mijloc simbolic de cale.

MIHAI CIMPOI

Sfâşiat şi resemnat în această nouă disimulare a esenţei sale, omul blagian caută „să se ascundă* – stins arzând după năluca de vară şi în tăcerea mântuitoare a „nespuselor cuvinte”, două atribute ale unei realităţi (certitudini) neantizate. Cercul fiinţial se închide în punctul de pornire, coborârea îndrumându-ne pe poteca „spre ţărna şi valea trădate-nmiit / pentru un cer chemător şi necucerit”. Chinurile tantalice ale omului blagian se reiau de la punctul zero, căutările centrului negăsit sau revelat doar disimulat, în plinuri părelnice şi nu reale se prefigurează pe un nou drum.

De ce atâta energie consumată când „târgul” cu Dumnezeu părea încheiat cu atâta viclenie, după cum crede Negoiţescu? „Fatalitatea, spune însuşi Blaga, e o realitate profundă, care trebuie *trăită*, nu *definită* (subl. n. – *M.C.*). Semnele ei sunt îndeosebi ireversibilitatea şi strânsa sa relaţie cu timpul” (*Zări şi etape*, Bucureşti, 1990, p. 157). Cauzalitatea domină materia anorganică şi ordinea ei se poate inversa şi repeta în împărăţia ei care este spaţiul. În ordinea implacabilă a totalităţii nimic nu este răsturnabil, ea deosebindu-se de cauzalitate ca timpul de spaţiu. „Timpul – şi cu el fatalitatea – are o direcţie, nu

se poate întoarce: de-aci tragicul lor. Spaţiul – şi cu el cauzalitatea – are o orânduire răsturnabilă, de aci sentimentul de încredere ce-l inspiră conştiinţei umane. Spaţiul şi cauzalitatea, omul le poate *stăpâni*, dar de fatalitate e el însuşi *stăpânit*" (*Ibidem*). Disocierile blagiene continuă în sensul că fatalitatea o simţi, în timp ce cauzalitatea o gândeşti, având putinţa să experimentezi după voie şi s-o prinzi în formule matematice. „În sfera fatalităţii poţi numai să vezi, să trăieşti, să mori. E, astfel, o sferă prin excelenţă a existenţialului pur, ce se pune de obicei sub semnul tainei. Fatalitatea poate fi surprinsă deci doar în imagini. Mioriticul, ca tragic ce sfârşeşte în ataraxic, într-o împăcată împăcare-ncampăcare cu Dumnezeu, este – la Blaga – trăire, cunoaştere, murire (şi nemurire, vom adăuga noi) sub zodia tainei (misterului), în timp ce luciferícul e mai mult o formulă metafizică, o stratagemă a conştiinţei moderne care provoacă mereu criza în obiect spre a-l (a se) cunoaşte mai bine.

Cum se va cobora de acum înainte omul blagian de la „poarta înălţimii" până „la ţărnă şi vale", până la zona originară a cunoaşterii?

Bineînţeles, ca o fiinţă întrebătoare de fiinţare, de Dumnezeu ca centru al acesteia şi de sine ca oglindă a totalităţii divine numinoase. Numai că poteca (pajiştea) existenţei, în care el

LUCIAN BLAGA – MIORITICUL

râvneşte să bată ţăruşi – sau măcar *un* ţăruş de argint –, nu este urcată-coborâtă în mod atât de nervos şi tensionat şi cu departajările tranşante între finit şi infinit, între orizontul concretului şi orizontul misterului. El preferă acum un orizont intermediar: *plaiul*, pe care-l urcă şi-l coboară sub îndemnul fatalităţii senin asumate şi al unei încrederi calme în inconştientul care lucrează tainic în fiinţă şi nu trădează. E un orizont înalt, ritmic susţinut şi indefinit, alcătuit din succesiunea deal-vale. Sufletul omului blagian trăieşte acum la unison cu sufletul omului mioritic, suind şi coborând un plan indefinit ondulat, „tot mai departe, iarăşi şi iarăşi" sau resimţind în el un dor

„care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii, şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal şi încă un deal” sau o duioşie ce are „înălţări şi cufundări de nivel” şi „un ritm repetat, monoton şi fără sfârşit” (*Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969, p. 125). Căci asupra a ceea ce se întâmplă cu sufletul individual are supremaţie însuşi sentimentul destinului, care nu e simţit, zice Blaga, nici ca o boală apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu găseşti scăpare şi care nu e înfruntat cu disperarea sisifică ce duce la tragicul hybris. Atâta ştie şi preştie omul mioritic: destinul său începe în *acest* spaţiu, se consumă şi sfârşeşte tot în el. Sentimentul de solidaritate cu *plaiul* e de domeniul aprioricului, venind din adâncimile abisale ale sufletului: el nu ţine astfel de revelaţia numinoasă, de efervescenţa sentimentală sau de o fascinaţie conştientă: „e mulcum, inconştient”, asemănându-se unui „foc îngropat”. Nici nu e vorba de un anume efort de solidarizare, de aderenţă simpatetică: spaţiul mioritic face parte integrantă din sufletul românesc.

Această linişte, această discreţie ontologică a urmăririi îndemnurilor abisale ale destinului şi inconştientului se instaurează statornic şi în demersul liric blagian. Sub zodia „visătoarei cumpătări4 şi a „marii discreţii” apar stările de nuanţă şi momentele de mişcare stinsă şi alunecare organice în sfera transindividuală a impersonalităţii şi anonimatului sau a timpului originar, care sunt însemnele vădite ale aceluiaşi miori-l>ism.

Dragostea obţine complexitatea de „stare fără obiect” a *dorului* şi se exprimă „ipostazat”, ca în lirica populară: „Cel mai adânc din doruri / e dorul-dor. / Acela care n-are amintire / şi nici speranţă, dorul-dor. // Pe-un drum ne duce dorul-dor. / pe-un drum / ce dincolo de orice călător / mai are *îi* – Lucian Blaga – l’aradis. iacul. Luctferiicul, M.icirieicui

MIHAI CIMPOI

O prelungire // Nesfârşit e dorul-dor. / Bate-n valea tuturor*(*Dorul-dor*).

În zodia mioriticului, omul blagian trăieşte dragostea

ca pe o stare de graţie în ciuda senzaţiei veştezirii simţurilor. Tot astfel, o modificare de registru are loc şi în relaţiile lui cu „departele”, cu cerurile înalte: *poetul l-a pierdut pe Dumnezeu în zodia lucifericidui, dar regăseşte acum divinitatea ca stare substanţializată, difuză*. E o mutaţie de nuanţă, accentul deplasându-se de la consubstanţialitate (identitatea Eu-Dumnezeu) la substanţialitate (separaţia Eu impersonal – Dumnezeu impersonal). Noua strategie ontologică blagiană demersul transorizontic spre esenţele divine, recuperarea lor şi contopirea osmotică cu ele. Aşa cum remarcă Roşa del Conte, prezenţa ascunsă în ceruri „e mărturia unei ordini divine, de i revelatoare prin ea însăşi: trebuie să intrăm în inima divinităţii pentru a descoperi ceva dincolo de frumuseţea lumii, caracterul său sacru” (*Introducere în lirica lui Liician Blaga*, în *Vatra*, 1995, nr. 8, p. 15).

În locul Dumnezeului unic, spinozist, este reînscăunat Elo-chim, divinitate pluralistă, recuperabilă doar din manifestările numeroase: „Unde eşti Elochim? Lumea din mâinile tale-a zburat / ca porumbul lui Noe”. (*Ioan se sfâşie în pustiu*). Invocatul în *Lauda somnului*, Elochim, domină acum universul blagian dându-i parcă mai multe dimensiuni. Cu toate acestea el se *domesticeşte*, îşi regăseşte axa şi îşi mută centrul la mijlocul geometric al cercului. Dacă până mai ieri, cum se confesează însuşi poetul în *Schimbarea zodiei*, călca doar peste umbra surprinsă a vreunui zeu, care nu rămâne, acum aceste umbre se constituie într-o ţesătură „reală”, nedisparentă, a universului: „Joc de focuri, joc de inimi – Ostenescu-mă să număr înc-o dată aştrii minimi. Focuri mari şi focur = line – / Câte văd atâtea inimi / bat în spaţii pentru mine. / Ard în văi şi pe coline / inimi mari şi inimi line” (*Pleiadă*).

Domesticit, blajinizat în sensul blândeţii calităţii divine a lui Jakob Bohme, omul blagian devine o fiinţă vegetală, dar nu aprig-păgână ca în lumea lui Pann, ci îndumnezeită, împresurată de polenurile, „pulberile de aur”, picurile de lumină pe care cad peste fire: „Polenul căzut în potire ca un jar îl îndură / toate florile, în dulci

suferinţe peste măsură / şi peste fire” (*Bunavestire pentru floarea mărului*).

Esenţele amare ale „tristeţii metafizice” se mai infuzează „dar nu mai au forţa de penetraţie de altă dată.

LUCIAN BLAGA – MIORITICUL

Se reinstaurează în lumea blagiană o blândeţe domestică „ce nu este atât o cuminecare creştină, cât o comunicare nemijlocită de nimeni şi nimic cu divinitatea care se propagă pe ea însăşi prin semnele tainei, prin arome, sunete, şoapte. E contactul stihial, adânc panteistic şi inconştient – într-un cuvânt mioritic – dintre diferenţialele divine, care sunt do*mestice* (şi nu identităţi, ipostaze, Eoni, idei).

Este ceva din misticismul inşilor, în mioritismul blagian, despre care Blaga însuşi spunea că are ardori neomeneşti, în dogoarea sa de cuptor se topesc metalele, deasupra alegându-se lamura. În lumea atinsă de misticism, nu mai este loc pentru înstrăinare, dezaxare şi Eul blagian seamănă întru totul lui Tao: umblă într-un cerc bine stabilit necunoscând schimbarea şi nesiguranţa. În atmosfera taoist-blagiană determinant este aerul domestic, o moliciune şi suavitate feciorelnică, o plutire exuberantă a simţurilor în albia cosmică, în care Tao se simte „moale şi puternic ca apa”. Blaga descoperea în religiozitatea taoistă a lui Lao-Tzi „ceva feciorelnic feminin şi sublim în acelaşi timp, ceva arhaic şi fraged-proaspăt deodată, un amestec local şi de lipsă de patrie, o împletire de organic şi de ne-lume* (*Opere*, Ed. D. Blaga. voi. 10, 1988, p. 395).

Invadat de un aer general domestic-divin. universul în care se mişcă omul blagian devine imperiul lui („Şi fără de asfinţit *în* imperiul *meu* tânărul brad străjuieşte mereu” – *Cântecul bradului*). Satul este statornic unui cuib de arome ale zeului, axă a veşniciei, univers „neschimbat ca tine, Doamne” (*întoarcere*). Eul blagian este întâlnit liturgic, într-un gest de confraternitate, de astrul ce „dezbracă patria de întuneric” /*Răsărit magic*). Chiar şi muntele apare *fragil* în lumina auro-rală. În aerul înfrăgezit apare conturul clar al „fructelor calde şi

rotunde” (*Anotimpuri*). Semnul este o stare de îndumnezeire, el este principiul activ-pasiv al vieţii mişcând monadele adormite, „lumi comprimate, lacrimi fără de sunet în spaţiu”, în ritmurile cosmice (*Perspectivă*).

Toropit de puterea vegetativă a somnului, trezit pe de altă parte de conştiinţa „basmului în risipă”, al lumii ca poveste, ca împărăţie a irealului şi impersonalului, omul blagian intonează un cântec substelar al clipei cele repezi, al visului de aur prins în palme tot pe o clipă în care se risipeşte, se neantizează: „Cu alesături de aur / timpul curge prin albastru. / Jinduiesc la câte un astru răsărit ca o ispită peste-amurgul meu de-o clipă, / peste basmul în risipă. // Curge timpul prin de

MI HAI CIMPOI

Înalturi, / astru poartă lângă astru, / răzbunându-mă-n albastru. / Visul, aur prins în palme / ca nisipurile-n ape, / ca nisipurile-n ape / trebuie să-l las să-mi scape”. (*Cântec sub stele*).

A răzbuna are aici înţelesul popular de a însenina şi, prin conotaţia implicată în context, a *mântui*.

Omul blagian se mântuie *prin* şi *în* lumina geniu-astrală a cerurilor, aşa cum Ciobanul Mioriţei se eliberează de presentimentul morţii *prin* şi *în* lumina veghetoare şi întregitoare a stelelor-făclii, a soarelui şi lunii care-i ţin cununa în dacic-romanica nuntă cosmică.

De altfel, îl vom găsi pe poet şi în ipostază de cioban modern ţinând răboj în duh arhaic, numărând zilele albe şi zilele negre, paşii frumoasei, stelele din cuibul Găinuşei, amăgirile şi fumurile, rătăcirile şi drumurile, pietrele pe care trece mândra şi păcatele pentru care îl va arde iadul (*Răboj*). Lucifericul provoacă mereu mioriticul, fără însă a-l descumpăni. Căci mioriticul înseamnă, în primul rând, cumpănă a fiinţei, mereu regăsită după stările de criză sau chiar în timpul acestora

CUNOAŞTERE, AXIOLOGIE, CULTURĂ

ABSOLUTUL PIERDUT

Absolutul, în căutarea căruia se aventurează cu toate deschiderile fiinţei filosoful Blaga, este asemenea

Dumnezeului din poezia sa: revelaţiei că II descătuşează în toate simţurile dionisiac aţâţate (*Nu-mi presimţi*?) îi urmează una – diametral opusă – a pierderii lui totale (este mut la întrebările şi rugile ce i le adresează poetul) sau a ascunderii lui prin ipostaziere în humă, iarbă, arbori, izvoare, pietre. Va rămâne doar umbra lui deasă – ca un văl universal al Mă vei? ca o pânză protectoare totuşi de existenţă? – peste oameni şi lucruri, de fapt o Umbră a umbrelor. Nu ne putem mişca decât spre un sens ascuns al lui dincolo de orizontul concret al lumii.

Nu încape nicio îndoială că Lucian Blaga este poetul şi filosoful acestei căderi psihologice şi mai cu seamă ontologice în orizontul ascunsului, care provoacă specific-blagiana situare în cum îi place să spună, zariştea misterului. O asemenea situare el o percepe şi o pricepe deopotrivă ca pe o limitare şi i-limitare. Căci apare imediat ceea ce el numeşte cenzura transcendentă, interdicţia Marelui Anonim de a cunoaşte până în pânzele albe acest mister existenţial.

Neputând cunoaşte ascunsul, el îl potenţează şi devine creator, (de mituri, magie, cântec, metafizică).

Va începe prin a încerca să descifreze semnele ce vin de dincolo de contingent, întrebând câte-o stea peste ce suflet şi peste ce recolte sfinte veghează (*întrebări către o stea*) sau întrezărind o analogie între Calea lactee abia ghicită în noapte şi linia vieţii runic săpată în palmă, Calea lactee fiind văzută în cele din urmă ca un Aheron ce se scurge sub bolţi cu apele lui negre, deci apele morţii însăşi (*Hotar*). Aventura capitală de *iscodire* se generalizează, poetul cântând „semnele întregului rotund depărtat” şi făcând un tablou cosmic dezolant; pretutindeni e o tristeţe, e o negare, e un sfârşit (*Tăgăduiri*).

Sensurile (ale existenţei, desigur, dar şi ale Absolutului căutat de dincolo de orizontul cunoscutului) alunecă într-un *arătat* fulgurant, care se dovedeşte a fi nu atât o revelaţie pură, cât una disimulatoare, şi într-un *ascuns* care sporeşte şi se spo

MIHAI CIMPOI

reşte pe sine printr-o unduire irepresibilă spre un şi *mai ascuns*.

S-ar părea că sistemul blagian întemeiat pe mister, aprioricul lui epistemologic, ar fi irelevant sub aspect filosofic din moment ce ignoră raţiunea. Blaga însuşi se distanţa categoric – printr-o certitudine sigură ce se află în adevărul *lui* – de toţi filosofii care au nesocotit misterul în faza lui originară a cercetării sau în procesul de elaborare a sistemelor lor. Am mai spus că Mircea Eliade îl considera, din cauza accentului stăruitor pus pe metafizic şi poetic (nu pe rigoare), prea speculativ, prea îndepărtat de prevederile „cercului hermeneutil.

Blaga preferă, în disonanţă declarată cu rigorile interpretative, să scoată centrul în afara cercului, să problematizeze, să pună totul în sfera tensionată a lucifericului, nu în aceea, liniştită, a paradiziacului. Provocarea stării de criză în obiect fundamentează adevărata lui cunoaştere, chiar dacă ea e cenzurată mereu de Marele Anonim şi intră în zona tenebroasă a ascunsului – şi mai ascunsului.

Atât în orizontul concret cât şi în orizontul necunoscutului e nevoie de o febrilitate susţinută a spiritului, de un conti-nuum al căutării Absolutului. În studiile sale antropologice va impune tocmai o astfel de idee: „Omul poate să facă faţă existenţei numai prin aceea că devine fiinţă eminamente activă”. (*Aspecte antropologice*, Timişoara, 1976, p. 139). În critica pe care o aduce concepţiei biologice despre cultură a lui Arnold Gehlen, Blaga precizează, cu o energie logică ce-i este atât de proprie, că nu putem defini cultura ca o „a doua natură”, fiindcă ea este ceva ce depăşeşte *calitativ* natura. „Productivitatea aceasta, ca aptitudine, este expresia *fiinţei umane în sine* (subl. n. – M.C.), la care se ajunge prin evoluţia filetică, adică prin realizarea unor niveluri de organizare tot mai înalte” (Ibidem, p. 143).

Omul nu poate fi, prin urmare, doar un pachet de „deficienţe” biologice, precum afirmă Gehlen, ci constituţia cea mai înalt organizată printre toate fiinţele, ceea ce nu

înseamnă că în el nu se manifestă şi ceva paradoxal, căci rămâne în acelaşi timp şi un depozitar de primitivisme. Spre deosebire de animal, el a dezmărginit continuu ambianţa, în care a fost aruncat şi a devenit el singur prin instinct, inteligenţă, geniu, prin creier şi limbaj o *fiinţă istorică*, „o fiinţă care veşnic îşi depăşeşte creaţia, dar care niciodată nu-şi depăşeşte condiţia de creator" (Ibidem, p. 144).

CUNOAŞTERE, AXIOLOGIE, CULTURA

Cenzura transcendentă pare a nu se exercita asupra acestei condiţii de creator permanent, care, dimpotrivă, beneficiază de o stare de graţie în acest sens.

Demersul blagian, aparent circumscris doar domeniului metafizicii şi considerat exclusiv speculativ, îşi dovedeşte şi azi însă o forţă iradiantă deosebită ce face viu impactul cu cel puţin unele direcţii, fundamentale, ale gândirii secolului al XX-lea.

Prin problematizarea de ordin luciferic, ce operează cu starea de criză şi cu eul scindat între revelaţiile contrarii, Lucian Blaga se impune ca un hermeneut de tip modern şi postmodern, ca un om al iniţiativelor „tensionate" care conjugă într-un demers unic concretul cu necunoscutul, imaginarul, intuiţia cu reflexia şi în genere cu culturalul, senzorialul (panic la începuturi) cu abisalul.

Lucian Blaga, cel care ironiza pozitivismul, iată că revine în actualitatea noastră prin aceeaşi previziune a rolului constant al misterului, căci, aşa cum spune Jacques Hadamard, anume matematica, vechea, simpla şi exacta matematică revine de la starea pozitivă, suveran instaurată, la starea metafizică, ce părea că-i este organic străină.

Blaga revine spectaculos în avanscena aventurilor ştiinţei de azi datorită săgeţilor unidirecţionale ce le aruncă de pe tărâmul concretului în orizontul tenebros ascunsului. Psihologia transpersonală a lui Grof ne demonstrează că actul transcenderii este realizat în anumite condiţii de orice fiinţă umană. Nu e vorba, aşadar, de o dorinţă metafizică ce ţine de domeniul imaginar,

mitic, religios, ci de o năzuinţă organică de tip existenţial. Într-un articol incitant al filosofului Alexandru Surdu (*Caiete critice*, 1994, nr. 13) se aduce o ghirlandă întreagă de argumente ale ştiinţei de azi, începând cu big-ban?-ul care transcende orice cunoaştere posibilă prin acest început originar care scoate lumea în afara spaţiului şi timpului (e chiar blagiana scoatere a centrului în afara cercului), până la transcendentul microfizic, ilustrat de atâtea principii ale complementarităţii lui Niels Bohr (dilema corpuscul-undă), Birkhoff şi Neumann, Destouches – Fevrier, şi Ştefan Lupaşcu. Starea de criză luciferică se traduce, în aceste cazuri epistemologice şi filosofice (căci este vorba şi de o filosofie a cunoaşterii fizice; macro- şi micro-fizice), într-o stare a contradictoriului, a incertitudinii (e starea „clasică" de „incertitudine" a electronului), a opoziţionalului. Absolutul, ca opus al existentului (al relativului, finitului, trecătorului), observă Al. Surdti cu referinţă

la Karl Jaspers, poate fi trăit în situaţii-limită de spaimă, vină, suferinţă, dar poate fi obţinut prin citirea cifrurilor din lucrurile în care Absolutul se ascunde.

Prin urmare: ceea ce constituie „arătatul" – realitatea relevată a corpusculului şi undei – devine „ascuns" prin constatarea complementarităţii acestora şi, în definitiv, „şi mai ascuns" prin evidenţierea contradictoriului greu complementar. Şi în dezbaterile privind geneza omului – din perspectiva clasică sau contemporană a evoluţionismului – Lucian Blaga vine cu un punct de vedere propriu fundamentat pe delimitări şi precizări morfologice şi ontologice. În afară de *evoluţia orizontală* datorită procesului de specializare şi formelor în care viaţa se comportă „ca şi cum 1 ar *tinde să se adapteze* la condiţiile impuse de ambianţă se impune o *evoluţie verticală* care aduce niveluri de organizare tot mai înalte în ambianţe dezmărginite progresiv în ideea de autonomizare faţă de condiţiile cosmice. Omul năzuieşte, în ciuda forţelor opresive ale naturii, la o autonomie din ce

în ce mai evidentă.

Spre deosebire de animal, omul nu este în cel mai înalt grad condiţionat de ambianţă, pe care o dezmărgineşte mereu prin inteligenţa ce-i permite să o domine. Omul are un orizont concret, care virtualmente este larg ca lumea, nu limitat ca mediul animal. Mai mult: ambianţa umană se complică cu încă un aspect, care în mediul animal nu apare sub nicio formă; acest aspect al ambianţei umane este orizontul necunoscutului (nu numai de suprafaţă, ci şi în adâncime, şi mai ales în adâncime). Orizontul necunoscutului, ca o dimensiune specifică a ambianţei umane, devine principalul factor ce stimulează pe om la cele mai fertile încercări de a-şi revela sieşi ceea ce este încă *ascuns*" (Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Timişoara, 1976, p. 118 – 119).

Misterul, apriori-ul epistemologie blagian, apare aici ca argument în favoarea evoluţiei verticale, care-l acreditează pe om ca om de cultură, ce transcende ambianţa prin dezmărgi-hire până dincolo de orizontul concretului în orizontul ascunsului, necunoscutului. „Această enormă dezmărginire este una din condiţiile esenţiale prin care omul devine ceea ce este: fiinţă creatoare de cultură, prin excelenţă" (*Ibidem*, p. 119). În ce fel depăşeşte omul orizontul concretului şi cum asaltează el orizontul necunoscutului? Converteşte, zice Blaga, printr-o gândire conceptuală datele lumii, iar prin creaţia de mituri, magie, religie, metafizică, prin artă şi ştiinţă converteşte însuşi orizontul ascunsului. Îi ajută efectiv structurile superior cunoaştere; axiologie, cultura organizate: sub raport material, creierul, excepţional dezvoltat, sub raport psihospiritual: instinctul, inteligenţa şi geniul creator cu toate modurile specifice ale acestora de a organiza experienţa care se tot lărgeşte (acestora Blaga le consacră un studiu aparte ce se revendică de la Bergson, Kant, şi Jung), şi cu implicările lor în orizontul lărgit al concretului şi orizontul necunoscutului.

Sistematizând concepţiile transformiste ale lui Lamarck, cele evoluţioniste ale lui Darvin şi Spencer,

precum şi cele evoluţioniste neclasice ale lui Hermann, Klaatsch, d. Bolk, Hugo de Vries şi focalizând ca *locus hermeneuticus* central ideea evoluţiei, Lucian Blaga aduce în prim planul demonstraţiei, ca de obicei, incertitudinea stimulată de prezenţa enigmei. Nu cedează, însă, ispitei speculative, afirmând un adevăr ce se impune cu toată evidenţa: viaţa şi ambianţa cosmică se racordează în sensul unei „suificiente armonii" care nu anulează, ci angajează, provoacă în continuare *contradicţiile*. Lucifericul se exercită şi în acest domeniu, deoarece viaţa răspunde ambianţei în două feluri: prin specializare şi adaptare concesivă cu tot mai mare precizie la îngustarea ei şi printr-o afirmare a autonomiei relative ce o dezmărgineşte. În spirit blagian ni se spune că decisiv este *dozajul dialectic* al acestor tendinţe, care sunt prezente în orice moment evolutiv şi care diferă infinit.

Tot în baza incertitudinii Blaga e în ceartă intelectuală cu Bergson şi Schopenhauer, considerând că *intuiţia* are un caracter mult mai *incert* şi creator decât cred aceştia: „Geniul este stimulat spre încercările sale creatoare şi ajunge la *plăsmuirile* sale, între altele, şi prin aceea că se stimulează în prealabil în orizontul necunoscutului (a unui necunoscut nu numai de suprafaţă ci şi de profunzime), anume în intuiţie, nu în întocmirile intuitive".

Un corectiv energic îi aduce Blaga lui Jung care include în sfera arhetipurilor „categoriile inteligenţei", transformându-se într-un prekantian. Deosebirea dintre arhetipuri şi factorii stilistici e arătată într-un tabel impresionant:

— Dacă arhetipurile reprezintă cristalizarea experienţelor din circuitul biologic-instinctiv al fiinţei animale în cadrul ambianţei, factorii stilistici sunt factori modelatori ai spiritului uman situat în orizontul necunoscutului, care se revelă prin cultură;

— Dacă arhetipurile sunt generale şi stereotipe, implicând reacţiile biologice înnăscute, factorii stilistici proprii geniului

uman sunt variabili în dependenţă de epocă, colectivitate, om şi nu implică manifestarea unor reacţii înnăscute;

— Dacă arhetipurile sunt „icoane*, fantasme, alcătuiri plastice complexe prin care omul se adaptează la lumea concretă, factorii stilistici au funcţia modelatoare prin care spiritul uman încearcă revelarea necunoscutului;

— Dacă arhetipurile transpar în diferite „travestiri" clare sau estompate, factorii stilistici nu se manifestă în chip „travestit*;

— Dacă arhetipurile nu au relaţii între ele (sunt rapsodice) în afară de o finalitate de ansamblu cerută de lumea ambiantă, factorii stilistici alcătuiesc prin comunicare un „câmp stilistic" care imprimă pecetea specificităţii unei culturi;

— Dacă arhetipurile leagă pe om de natură, fiindcă apar atât în circuite biologic instinctiv, cât şi în viaţa psihică a omului transformându-l într-o fiinţă *naturală*, factorii stilistici sunt veritabili şi prin forţa de a determina cultura, fac din om o fiinţă eminamente *istorică*.

Arhetipurile şi factorii stilistici pot să coexiste în viaţa omului, conchide Blaga, care recunoaşte rolul celor dintâi în procesele de creaţie, dar pune accentul mai vârtos, după cum zice chiar el, pe cel de-al doilea. „Ca fiinţă istorică omul participă totdeauna la «un câmp stilistic», la un câmp stilistic ce-şi pune pecetea pe creaţiile sale, omul, privit ca individ, este o parte integrantă a *fluviului istoric*... Fluviul istoric este însă, după părerea noastră, purtătorul acelor factori stilistici în zona de înrâurire a cărora suntem cuprinşi ca indivizi, dar fluviul istoric este şi purtătorul condiţiilor materiale ale câmpurilor stilistice" (Ibidem, p. 174 – 175).

Prin tot demersul său de o modernitate deschisă, naturală şi totodată conştientă de sine, Blaga impune, aşa cum remarcam şi în prefaţă, gândirea ca gândire a fiinţei şi gândirea poetică a fiinţei. Odiseea (evităm cuvântul „fenomenologie" care nu-i place gânditorului român)

revelării/ascunderii, înfăţişată în *Trilogia cunoaşterii* în mod „hegelian”, scoate în evidenţă viclenia disimulării revelaţiilor, pe care o alimentează actul interdicfciv al *cenzurii transcendente*. Analizând *Cartea absentului* a lui Edmond Jabes, Jacques Derrida vorbeşte anume despre rolul acestei viclenii în gândirea poetică a fiinţei. Strigătul scriitorului evreu este cântec pentru că uneşte diverse elemente ale realului sub semnul unităţii prin încercările disperate de reflecţie care mobilizează toate mijloacele limbajului. Ceea ce face cântecul să răsune ca un cântec este ten – CUNOAŞTERE, AXIOLOGIE, CULTURA

siunea ce vine din *confluenţă*, la care se adaugă „afluenţele” şi „influenţele. Un poem riscă întotdeauna, zice Derrida, să aibă un sens şi Jabes (după ce riscă şi în sens invers să nu aibă) îşi asumă acest risc prin *interogaţie* şi prin conştiinţa că ceva este altceva sau chiar altceva cu totul opus (întâlnirea *este*, la el, în *Cartea absentului*, despărţire). E o discrepanţă care rupe unitatea fragilă a fiinţei şi care impune diferenţa ca sursă a sensului. Aceasta înseamnă că fiinţa nu e şi nici nu se arată *ea – însăşi*, nefiind niciodată prezentă aici şi acum în afara diferenţei iscate. „Fie că e fiinţa, fie stăpânul fiinţării, Dumnezeu însuşi, apare drept ceea ce este în diferenţă, adică în diferenţă şi disimulare”.

Terminologia şi interpretarea (hermeneutică) derridiană sunt atât de blagiene!

Prin conştiinţa sa interogativă, aplecată cu „tristeţe metafizică” asupra sensurilor-limită ale existenţei, prin revelarea progresivă a limitelor şi *nebănuitelor trepte*, omul blagian este un om tragic prin excelenţă. El este înzestrat, ca Oedip dintr-o proprie poezie, cu preştiinţa că sfinxul, copleşit şi el de durerea provocată de întrebare, este gata să-l „curme”, să-l devoreze (*Oedip în faţa Sfinxului*).

Or, cunoaşterea este în egală măsură şi o autodevorare, căci întrebările sunt adresate şi sieşi, poetul deschizând şi un ochi lăuntric tot atât lacom de absolut, ca şi cel îndreptat în afară, până către misterul existenţial

central identificat cu Marele Anonim.

VALOAREA VALORILOR

Se pare că gândirea blagiană este pusă temeinic sub semnul nesiguranţei logice a lui Zenon din Elea, conform căruia Ahile nu va ajunge niciodată broasca ţestoasă fiindcă în timp ce el va parcurge distanţa ce-i desparte ea se va târî înaintând pe un segment oarecare.

Blaga, „eleatul”, nu se resemnează în aceste căderi în aporie, căci are convingerea existenţei unei posibilităţi de a modela intuiţia într-un anumit sens, sub îndemnul lăuntric al unui „nisus formativus”. O atare siguranţă-nesiguranţă generoasă tocmai *discontinuitatea* cunoaşterii şi creaţiei în care putem identifica esenţa adânc modernă a gândirii blagiene. Deci, nu intră în joc imuabilitatea ideilor platoniciene, „circuiaritatea” lui Spengler şi Toynbee, progresul hegelian al spiritului întru obţinerea libertăţii, ci devenirea cu caracter *discret* între plus-cunoaştere şi minus-cunoaştere. Blaga strămută paradoxul antinomic, scos la marginea ştiinţei secolului XX, în cultură, punând individualitatea creatoare să oscileze între revelarea dinamică a misterului şi imaginea lui sistematică, îngheţată, discontinuă. Experienţa este neputincioasă din cauza aceluiaşi Mare Anonim, producător de „frâne transcendente”. Astfel, misterele cosmice rămân necunoscute de noi în mod absolut, ceea ce este, crede Blaga, spre folosul nostru şi al echilibrului cosmic în general. Motivul discontinuităţii creatoare ar fi, după italianul Antonio Banfi, contribuţia cea mai importantă a lui Lucian Blaga la filosof ia culturii: „Dacă în cultură spiritualismul accentuează motivul de idealitate, iar idealismul – pe cel de continuitate dinamică: realismul – pe cel de obiectivitate antropologică, filosofia lui Blaga ar vrea să pună în lumină îndeosebi motivul discontinuităţii

creatoare; al individualităţii organice şi poate că tocmai în această intenţie stă meritul ei cel mai mare” (*Blaga şi arta ca „revelaţie deschisă”* în *Secolul 20*, nr. 4, 1967, p. 130). Am adăuga, că discontinuitatea nu duce, în sistemul blagian al filosofiei culturii, la închidere, ci la o extraordinară deschidere printr-o deschidere extatică în cel de-al doilea orizont: orizontul misterului.

CUNOAŞTERE, AXIOLOGIE, CULTURA

Drumul discontinuu spre Marele Anonim mereu întrerupt de „cenzurile transcendente” este parcurs cu conştiinţa saltului din lumea concretă, sensibilă, în orizontul misterului, care nu este un derivat al celui dintâi, ci o concluzie a acestuia. Printr-un atare salt se realizează omul deplin. Interconexiunea orizonturilor aduce semnificaţii imprevizibile. „Modul de existenţă în orizontul misterului izbucneşte în om spontan, în chip prealabil primar, constituind de-abia prin izbucnirea sa şi cu sine deodată, fiinţa omenească în toată plenitudinea ei. Orizontul misterului este prin urmare un implicat fundamental al fiinţei omeneşti, un implicat fără de care chiar operaţiile «teoretice» ale omului n-ar putea să înceapă niciodată” (*Opere* – ed. D. Blaga, vol. 10, Bucureşti, 1987, p. 268). Existenţa umană nu poate, însă, să stea ca atare cu ochii aţintiţi asupra misterului; ea trebuie să răspundă apelului la „revelare” prin acte, prin produse mitice, metafizice, religioase, artistice şi ştiinţifice (în sensul mare al cuvântului, precizează Blaga trădându-şi şi aici oscilarea între metafizică şi ştiinţa *adevărată*). Intervine condiţionarea capacităţii revelatorii de mister de anumite *straturi subiective* ale omului, de natură categorială.

Noutatea demersului blagian trebuie văzută în despărţirea de Kant, în evaluarea structurilor particulare, care este tranşantă; spiritul uman este înzestrat, după Blaga, nu cu o singură serie de categorii, ci cu o *dublă garnitură* de categorii, dintre care una aparţine conştientului ce receptează lumea la nivel empiric, iar alta inconştientului cu altorul căruia se modelează „misterul”.

„Categoriile ultime sunt de natură «stilistică» –, precizează Blaga în *Tipologia valorilor*. Nu credem să ne înşelăm socotind inconştientul uman ca o vatră a acestor categorii. Atribuindu-le adâncurilor inconştiente ale spiritului „uman, le mai numim şi «categorii abisale». Astfel de categorii cu totul specifice de natură stilistică-abisală, sunt de exemplu: categoriile spaţiului infinit tridimensional, a spaţiului-plan, a spaţiului-boltă, a spaţiului-ondulat, a timpului-cascadă, a timpului-havuz, a timpului-fluviu etc. Printre categoriile stilistice abisale mai socotim individualizantul, tipizantul, stihialul, ca moduri ale năzuinţei formative (*Idem*, p. 270). Categoriile abisale nu au rolul elementar de a organiza datele sensibile ale lumii; ele au un *alt* rost, sunt mai secrete şi legate de rădăcinile adânci ale fiinţei umane.

În acest fel Lucian Blaga participă – în chip foarte nuanţat, cu întreaga gamă a românescului fiinţial – la aventura modernă a cunoaşterii: cufundarea în profunzimile psihicului

MIHAI CIMPOI

uman, ale unui inconştient colectiv al condiţiei noastre şi al speciei noastre, urmărirea acelui imperativ concret în care arhetipurile purtând pecetea marilor imagini arhetipale împacă filosofic, după cum observă Gilbert Durand în cazul lui Jung şi Eliade, fenomenologia cu un noumen constitutiv, inerent în „psihic” la homo sapiens (vezi *Eliade sau antropologia profundă*, în *Secolul 20*, nr. 2 – 3, 1978, p. 33).

Lucian Blaga descoperă, cu fervoare, tărâmul secret al adâncurilor fiinţiale, o noosferă cutreierată de fiorii originilor şi de năzuinţa de a pune paradoxul realităţii Marelui Anonim într-o *coincidentia opossitorum*, modalitate obişnuită pentru gândirea mitică şi magică, ale cărei particularităţi sunt surprinse nu doar în *Trilogii*, ci şi în poezia propriu-zisă. Blaga nu se teme de tenebrozitatea categoriilor abisale, căutându-le pe măsura relevării fondului lor obscur rădăcinile adânci. Am văzut că există o insaţietate blagiană a relevării, absolută, care constă într-o sporire demonică a apelurilor la „revelare”. Arta porneşte

de la semnele sensibile ale misterelor, descifrate în lumea datelor concrete, şi trece la revelarea lor prin plăsmuire de ordine tot sensibilă. Este atestat, în cadrul originalei gândiri estetice blagiene, bifuncţionalismul sensibilităţii care se subordonează atât categoriilor receptive ale conştiinţei, cât şi celor stilistice ale inconştientului. Arta sporeşte misterul, corola de minuni a lumii, introducându-ne într-o lume a „şi mai ascunsului”. Se configurează acum o altă aporie blagiană: esteticul natural nu poate fi transportat în artă şi această non-transportabilitate iarăşi ne vorbeşte despre un mister al naturii care nu poate fi stilistic revelat, ci cel mult semnalizat pentru a fi revelat. Prin urmare, distanţa este de prăpastie, nu de treaptă sau de complexitate, este distanţa unei mutaţiuni ontologice. Categoriile abisale, deşi au angajat toată plenitudinea fiinţei noastre, toate substraturile ei adânci, devin, în fond, nişte „frâne” care interzic iremediabil conversiunea adecvată a misterelor, spre folosul nostru şi al existenţei în general, după cum încheie iarăşi paradoxal, în spiritul lui Zenon din Elea, Blaga. Nici drumul care continuă prin adâncimile psihicului nu duce la revelarea deplină a misterului. Acesta rămâne necunoscut, spre folosul nostru şi al existenţei în general.

Şi totuşi căderile lui Blaga sunt mereu în sus, închiderile lui periodice în labirintul cunoaşterii sunt limitaţii care deschid; ca şi miticul Dedal el se salvează prin aripi meşteşugite cu iscusinţă.

CUNOAŞTERE, AXIOLOGIE, CULTURA

Marele Anonim este mereu Absolutul pe care-l caută omul modern, asemănându-se Prezentului viu al fenomenologilor; în el prin „temporalizarea temporalităţii” timpurile se adună într-un Tot unic şi indivizibil. Ce rămâne din drumul făcut spre acest Centru imuabil, fixat pe firmamentul conştiinţei ca o stea polară, peste care se aştern mereu tenebre? Ea rămâne rece, departe şi intangibilă oricât de spornic ne este mersul prin zările înceţoşate ale misterului.

Oricum – şi acesta este demersul temeinic al lui

Blaga, filosoful culturii – conştiinţa umană trăieşte într-un climat de valori spirituale. Este concluzia *Trilogiei valorilor*, a subcapitolului *Metafizica valorilor* din Artă şi *valoare* (1939).

Am văzut că cenzura transcendentă pusă cunoaşterii umane interzice convertirea pozitiv – adecvată a misterului cosmic; or, această interdicţie, după credinţa constantă blagiană, asigură omului, pe de altă parte, un destin creator. Există nişte întocmiri profunde, nişte rânduieli şi finalisme metafizice, care au drept contrapunct, pe plan axiologic, o întocmire tot atât de profundă, căreia Blaga îi zice *conversiune transcendentă*; în marea rânduială în care suntem angajaţi categoriile abisale ne-au adus limitări. Momentele negative devin, însă, momente pozitive prin prezenţa valorilor categorice, care se afirmă ca atare în câmpul conştiinţei. Subiectul se iluzionează, se transfigurează, obiectivând valorile şi transformându-se într-o lume a lui, în conştiinţa că este o fiinţă creatoare. Aceasta din urmă preface efectiv „limitativul” în „pozitiv”. Aşa cum gândirea secolului nostru va muta paradoxul antinomic din marginea ştiinţei (incompatibilitatea cu spiritul modern a dovedit-o, în fizică, Russel şi Cantor) în centrul gândirii umane. Blaga operează o separaţie netă între metafizică şi cunoaşterea umană ca atare: „Valorile de origine abisală sunt pe plan metafizic rezultatul unei tendinţe a Marelui Anonim de a ne izola de mistere; totuşi, sub unghi uman, ele trebuie privite ca valori pozitive, fiindcă prin realizarea lor ne împlinim destinul. Datorită lor depăşim de o parte imediatul, şi ne revelăm misterul, la figurat. Prin realizarea lor se asigură însă şi echilibrul existenţial, căci suntem împiedicaţi să ne substituim Marelui Anonim. Dar tocmai de aceea aceste limite devin, în cele din urmă, nişte momente pozitive: fiindcă e bine ca omul să devină creator numai *la periferia* Marelui Anonim. «Conversiunea transcendentă» îşi are raţiunea de a fi, în interesul general, de a se salva centralismul existenţial” (*Opere*, ed. D. Blaga, 10, p. 630 – 631). Prin conversiunea transcendentă a

„Limitelor” în valori „pozitive” omul se integrează de la sine şi plenar în destinul ce i s-a hărăzit: „Dacă prin cenzura transcendentă se creează o condiţie prealabilă pentru destinul omului, prin frânele transcendente (categoriile abisale) se garantează permanenţa acestui destin, iar prin conversiunea transcendentă se asigură intensitatea şi randamentul maxim al acestui destin” (*Ibidem*, pp. 631 – 632). Observaţia este întregită de precizarea că destinul creator al omului nu e un fapt circumscris de un vag finalism metafizic, ci are aspectul unei *saturaţii finaliste* ce deţine structuri şi atribute precise. Lucian Blaga a urmărit prin astfel de disocieri, după propria-i mărturisire, să contribuie la definirea plastică a omului ca fiinţă cu *totul singulară în lume*. „Omul, aşa cum e, e o fiinţă unică în lume. Şi sunt unele stele care îi luminează numai lui; stele interzise fiarelor, din peşteri şi îngerilor din cer, deopotrivă” (*Ibidem*, p. 632). Deci omul s-a ales cel puţin cu aceasta conştiinţă a luminii unor stele care se varsă numai peste făptura lui şi chiar dacă ea nu-i asigura revelarea întregului mister şi are un efect limitativ, el şi-a împlinit destinul creator prin revelarea valorilor pozitive. Este o relaţionare dintre cognitiv şi axiologic care dă transcendenţă omului, care identifică persoana cu spiritul în mişcarea lui spre Marele Anonim, în sensul eticii lui Max Scheler. Lui Blaga îi datorăm dimensiunea românească a descoperirii valorilor, proces sincronizat perfect cu revoluţia axiologică a lui Nietzsche, Hartmann, Scheler şi şcoala neokantiană de la Baden (W. Windelband, H. Rickert), cu şcoala neokantiană de la Marburg (Cassirer) sau cu filosofii vieţii (Dilthey, Simmel, Spranger).

Modernitatea lui Blaga e asigurată de conştiinţa pluralităţii axiologice nietzscheene, a „valorii valorilor”. Căderea în sus a lui Blaga în domeniul conştiinţei valorilor este o soluţie eficientă pentru mântuirea spiritului modern,

viaţa profunzimilor spiritului fiind, ca şi în cazul lui Jung şi Eliade, vindecătoare. Prin aceasta se desparte de Oswald Spengler, „filosoful vieţii”, pe care-l analizează detaliat în *Fiinţă istorică* (1959). În filosofia lui Spengler, Blaga vede o expresie mai plastică decât la oricare alt filosof al concepţiei ciclicităţii isteriei opuse concepţiilor „progresiste”. Examinând conceptele de suflet autonom al culturii, „organicism”, „geniu al locului”, simboluri spaţiale (împrumutate de la Leo Frobenius), Blaga începe a se detaşa prin renunţarea la părerea că „stilul” este o expresie exclusivă a viziunii spaţiale, legată de un peisaj în care prinde fiinţă, chipurile, „sufletul 11 culturii. „Asupra culturii şi asupra

stilurilor, noi ne-am format o teorie *ontologică* şi *categorială*” (*Opere*, ed. D. Blaga, 11, p. 484, constata Blaga nota distinctive, argumentând prin existenţa omului în dublu orizont, prin interferenţa câmpurilor stilistice. Autorul *Fiinţei istorice* găseşte teoria lui Spengler prea rigidă şi intolerantă faţă de varietatea infinită a culturilor şi formelor istorice. „Filosofia istoriei a lui Spengler este în cea mai mare parte alcătuită din idei cari nu derivă din experienţă, ci sunt «-construite», construite pe eşafodajul unui gând care rămâne până la urmă *mitologic*. Căci mitologic este, fără îndoială, gândul că cultura ar fi un autentic corp organic al unui demon care îşi subjugă populaţia umană ce locuieşte în acelaşi peisaj cu demonul” (*Ibidem*, p. 487). Nu este acceptată nici ideea spengleriană a declinului culturii occidentale care apare ca ax al sistemului său filosofic: această cultură s-ar găsi într-o fază agonică, determinată de o strălucire cezarică, de supremă civilizaţie materială şi de moarte totală. Chiar şi ideea spengleriană cu privire la viziunea spaţială specifică unei anume culturi, îmbrăţişată fără rezerve, apare după părerea lui Blaga într-un angrenaj teoretic cu desăvârşire inacceptabil.

Aventura lui Lucian Blaga, ca om de cultură şi filosof al culturii de la periferia Europei, capătă o deosebită

semnificaţie prin refuzul morţii culturii ca ultima *ratio* şi concept axial al gândirii. Convertirea negativului în pozitiv şi limitării omului într-o sursă de creaţie este, după Constantin Noica, o uimitoare idee într-un veac ca al nostru pus sub semnul eşecului evident, căci istoria n-a reuşit să găsească legi, filosofia n-a adus ordine în domeniul cunoaşterii şi societăţii, ştiinţele exacte au adus formule şovăitoare, toate lăsând lumea într-o junglă. „Dar Blaga nu pleacă de la eşecul culturii, deşi îl înţelege şi pe acesta, arătând că se datorează tentativei de cunoaştere «paradiziacă», cea directă, în timp ce cunoaşterea valabilă a omului este «luciferică», indirectă. El pleacă de departe, de la eşecul mai adânc al omului ca atare. Şi declară (în chip perfect raţional, dacă raţiunea înseamnă conştiinţa unei ordini cu sens) că greşim în filosofiile noastre ori de câte ori nu cădem sub conştiinţa *unei căderi* dintr-o ordine. Abia conştiinţa' căderii – care poate fi şi a repudierii de către un Fond anonim, aşa cum galaxiile apar astăzi astronomilor ca fiind respinse în spaţiu de o explozie originară – dă înţelesul şi măreţia omului. Frica de Domnul, aceasta face înţelepciunea, spune Cartea lui Iov. Dar, fără pic de religiozitate, este frica de rânduieli superioare, încă nestinse dar posibile, începutul

oricărei înţelepciuni?". (Constantin Noica, *Istoricitate şi modernitate*, Bucureşti, 1989, p. 172). Astfel, natura vegetală a culminat în arbore sub semnul fricii. Arborii spiritului, înălţaţi sub ameninţări bănuite, sunt nişte plăsmuiri ale cunoaşterii şi ale culturii în timp ce filosofia veacului, spune Noica, rămâne într-o prea largă măsură la simpla botanică. Se creează, aşadar, o distanţă considerabilă între oamenii lui Monod, nomazi rătăcitori în cosmos şi arborii lui Blaga; este distanţa dintre neopozitivism, pragmatism şi existenţialism (pe care Noica îl crede marasmatic) şi verticalitatea gândirii blagiene. „Filosofia lui Blaga este a omului provocat şi care a primit provocarea" (*Ibidem*, p. 173). La verticalitatea aceasta modernă se adaugă tot atât de moderna nelinişte a omului

blagian care este esenţialmente un om luciferie.

Conceptul de moarte a culturii, axial la Spengler, este substituit la Blaga prin conceptul de acumulare lentă de energii potenţiale, de dinamica pornită din puternice centre de viaţă care pot alterna în matricea stilistică ce se formează timp de sute şi mii de ani, cu retragerea *eo ipso* din istorie. „Viaţa anistorică e stăpânită de categoriile şi de imperativele organicului: ea nu îngăduie potentelor stilistice, decât manifestări pe un plan minor” (*Opere*, ed. D. Blaga, 9, p. 299). Aşa se întâmplă cu Dacia preromânească şi cu ţărănimea românească din Ardeal, la care boicotul istoriei se manifestă într-o formă dârză şi consecventă. Reformaţiunea, care a afectat atât de mult continentul european, nu prinde în Ardeal. Sporadica imixtiune a husitismului sau masiva pătrundere a protestantismului şi calvinismului, infiltrarea unitarismului alături de catolicism şi ortodoxism, existente dinainte, la fel nu prind viaţă. Boicotul istoriei, ca atitudine şi reacţiune românească, nu este nicăieri mai eclatant decât în Ardeal unde „românii persistă în conchilia lor sătească, strămoşească”, dispreţuind chemarea lumii” (*Ibidem*, p. 309).

Masca stilistică este alternant manifestă şi latentă, ascultând de „şoaptele unor pravile misterioase”, nu de imperative exterioare, şi nesupunându-se accelerărilor arbitrare „pe cale chimică”.

Conform cu astfel de concepţii despre evoluţia şi involuţia culturii este corectat energic Hegel cu dialectica sa totală şi previzibilă a „ideilor. Lucian Blaga consideră, tranşant, că nu ideile, ci câmpurile stilistice cu vatra lor de emanaţie adâncă în inconştient, formează baza istoriei. „Şi mai susţinem, adaugă sugestiv Blaga, că uneori în cadrul câmpurilor stilistice şi al

succesiunii lor istorice se poate vorbi despre o dialectică, dar numai despre o dialectică parţială şi imprevizibilă. Uneori, nu totdeauna, această dialectică parţială şi imprevizibilă o descoperim bunăoară în istoria

culturii apusene, dar aproape deloc în istoria culturilor orientale, cum ar fi cea chineză sau cea indiană (*Opere*, ed. D. Blaga, 11, p. 509).

Mişcarea dialectică poate fi eficientă doar în succesiunea istorică a câmpurilor stilistice; ea nu atinge însă decât „parţial” câmpul stilistic însuşi. Produce, cu alte cuvinte, numai schimbări evidente de ordin vectorial: pot fi răsturnate o determinantă şi mai multe, *niciodată* toate, ceea ce se soldează cu o mutaţie, nu cu o substituire revoluţionară. Progresul nu atrage în sfera sa înseşi câmpurile stilistice, fiind posibil doar în tehnicile artei şi în istoria ştiinţelor exacte ale naturii, în fizică, chimie, care se întemeiază în primul rând pe „experiment” şi pe „acumularea” empirică a cunoştinţelor. Mijloacele tehnice şi informaţionale obţinute mută omul pe un plan mai adânc al existenţei, dar fără a revela misterul instituit în univers. Neavând loc niciodată într-o „zare nelimitată”, progresul, după credinţa lui Blaga, este limitat de o mai scurtă sau mai lungă durată şi se împlineşte pe linii absolut laterale faţă de linia existenţială proprie omului: „În nici vina din formele sale „progresul” nu afectează întru nimic *existenţa* omului în anume *coordonate metafizice*” (*Ibidem*, p. 465).

Preluând reacţia romantică antiştiinţifică şi antiraţionalistă faţă de mitul progresului, conturată la sfârşitul secolului al XIX-lea, Blaga nuanţează dialectic atitudinea sa. În câmpul stilistic funcţionează nedezminţit o esenţă eternă, o parousia platoniciană am zice, modificările putând fi doar de natură vectorială, adică incidentală. Delimitându-se de *heterogenia sporurilor* a lui Hegel şi Wundt, Blaga acceptă doar principiul variabialităţilor funcţionale în cadrul pur al ideilor. „Spiritul omenesc tinde să dea unei idei funcţiunea pentru care ideea are finalitatea cea mai mare sau, cum am mai zis, valoarea maximă” (*Zări şi etape*, Bucureşti, 1990, p. 278). Legea valorilor maxime, fiind legea capitală care determină relaţia dintre spiritul omenesc şi ideile sale, apare şi ca una dintre legile fundamentale ale evoluţiei culturale.

Este încă o cădere în sus a lui Lucian Blaga, care pune între linia existenţială magistrală a omului şi liniile laterale, acest sens pozitiv al unui finalism infinit al ideilor ca mărimi culturale. *Parousia* câmpului rămâne imuabilă, excluzând ideea de criză, de decadenţă. În acest sens Blaga se apropie de

părerea lui V. Jankelevitch, conform căruia nu există conţinuturi istorice care să poată fi caracterizate ca decadente în sine. „Decadenţa nu este *în stătu*, ci *in motu*".

Toate căderile în sus blagiene au semnificaţia majoră a reinstalării cultului valorilor ca „existenţă în sine ideală" (Hartmann), ca moment axiologic decisiv al culturii şi. ca liant al istoriei şi culturii. Lumea valorilor este diametral opusăr după Max Scheler, lumii lucrurilor. De la Platon încoace, orice realitate culturală este întruchiparea ideii de *valoare*; conceptul ele valoare „face ca relaţia dintre om şi nautră să aibă o semnificaţie şi o finalitate, iar cultura sau civilizaţiile să devină purtătoare ale unei esenţe, sau, cum s-a mai spus, să vehiculeze valori" (George Uscătescu, *Ontologia culturii*, Bucureşti, 1987, p. 58). În acelaşi spirit al întemeierii culturii pe „eternitatea* valorilor Lucian Blaga spune în *Metafizica valorilor*: „O concepţie metafizică despre misterul cosmic, despre lume şi viaţă, îşi merită cu adevărat numele, numai când poate să legitimeze într-un fel şi lumea valorilor" (*Opere*, ed. D. Blaga, 10, p. 625). O iluzionare finalistă continuă care are loc în procesul de obiectivare a bunurilor şi a valorilor, conchide filosoful culturii, tinde să asigure acestora un maximum de eficienţă.

Această conştiinţă blagiană a mişcării ideilor spre valorile maxime şi a întemeierii istoriei şi culturii nu pe progres şi nici pe devenire, ci pe valori reîntoarce lumii modernii zeii care îi lipsesc. Căci, în spiritul axiologiei moderne, Blaga impune valorile., superioare*, care le sfidează pe cele „interioare" ale masei comune a oamenilor, evidenţiind în prim plan schel-leriana sinceritate ontologică a sufletului mare ce aparţine

legislatorilor, artiştilor, filosofilor şi mai cu seamă creatorului suprem, geniului. Valoarea valorilor ne-o dă fiinţa cu autoritate „charismatică”, adică cea care prezintă forma hipostaziată a lui Dumnezeu, pe care Blaga l-a pierdut şi l-a regăsit în lirica sa.

ORIZONTUL MISTERULUI

În versul-crez al lui Lucian Blaga „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” e de întrevăzut şi o filosofie a valorilor *in nuce*. Autorul *Poemelor luminii* nu face decât să identifice „corola de minuni a lumii” cu valoarea ei supremă, omul având căderea doar s-o sporească cu lumina lui. Verbul „a spori” impune, aci, acel efort dinamic al conştiinţei de a actualiza umanismul. Ideea de om ca valoare absolută este imperativul acestui nou umanism al epocii moderne, pe care Blaga îl exprimă şi ca filosof al valorilor.

Pentru poetul român, ca şi pentru filosofii culturii din secolul al XX-lea, fiinţa umană e ceva mai mult decât fiinţa totală a omului ca atare. Stăruie în ea un îmbietor „dincolo”, o aspiraţie spre Absolut care sfidează limitele orizontului empiric şi oare face, vorbind în termeni blajini, transcendentul să coboare. Relaţiile tensionate ale individului cu Marele Anonim închide, dar şi deschide acest orizont al „cercului strâmt”.

Deşi recunoaşte existenţa unei „cenzuri transcendente” ce se exercită asupra voinţei de împlinire a omului, Blaga nu-l închide totuşi pe om în ordinea cosmică, precum vechii inzi, nu-l consideră armonizat cu ea, ca grecii, nu-l idealizează, ca Renaşterea; îl sustrage zonei pesimiste schopenhaueriene sau celei a raţiunii pure kantiene. Reintroducându-l în câmpul valorilor, el îl situează, de fapt, în tărâmul heideggerian al Seinstrage-ului, adică a interogaţiei asupra fiinţei.

Gândirea blagiană se mişcă în albia modernă a filosofiei culturii, care are ca idee axială ideea de *valoare*, de ansamblu dinamic al relaţiilor de valori (Wertbeziehung) şi de joc dialectic valoare-limită. Se ştie că de la Dilthey, care Impune conceptul de *Erlebnis*

(trăire), de idee a vieţii, şi până la neokantienii de felul lui Rickert sau până la filosofi influenţi de talia lui Simmel, Scheler şi Ortega s-a promovat insistent conceptul de experienţă trăită, luată în totalitatea ei, *şi* de semnificaţie, de spiritualitate bazată pe vitalitate.

MIHAI CIMPOI

Fireşte lui Dilthey i se aduc amendamente specific bân-giene. Trăirea este una din structurile acceptabile în artă, dar numai condiţionat, printr-o expresie „artistică".

Pentru a deveni artă trăirea trebuie scoasă din orizontul lumii date şi transfigurată astfel ca să dobândească o putere revelatorie în raport cu cel de-al doilea orizont: cel al misterului, în mod constant operatoriu este, la Blaga, dualismul de orizonturi al conştiinţei umane şi transfigurarea trăirii, a experienţei psihobiologice complexe în tipare stilistice.

Relevând rolul central-structural al valorii (prin intermediul ei se selectează esenţialul, se constituie ansamblul, se organizează evoluţii, se asigură accesul la ceea ce este suprasensibil şi transcendental, după cum observă George Us-cătescu, vezi *Ontologia culturii*, Bucureşti, 1987, p. 55), filosofii culturii au acreditat un univers autarhic al valorilor, deosebit de cel al lucrurilor. Putem vorbi, cu Nicoiai Hartmann şi Max Scheler, de o „existenţă în sine a valorilor", despre un univers autohton, despre „un fenomen aprioric de valoare", despre o ierarhie valorică ce impune un plan axiologic, ce nu recunoaşte o ordine extrinsecă, ci numai una intrinsecă, monadologică.

Lucian Blaga se apropie de marii filosofi ai culturii prin recunoaşterea faptului că „conştiinţa noastră se afirmă într-un climat de valori", că omul este o complexitate spirituală şi biologică, un „nod cosmic", în care există şi factori inconştienţi şi factori condiţionaţi de substratul ultim, Anonim, că există valori-terminus şi valori-mijloace (în sensul lui Weber). Blaga consemnează cu deplină luciditate şi faptul că teoriile care vor să tălmăcească natura şi substratul valorilor sunt menite să depăşească într-un fel ceea ce se petrece în conştiinţa

noastră.

Valorile-terminus se pot impune fie ca valori „obiective”, fie ca valori „de sine stătătoare”, fie ca valori „absolute”. Există, însă, şi valori de ordine ontologică, „bunuri” pe care omul şi le creează singur în vederea unor plăceri. Opera culturală (artistică), bunăoară. Valoarea obiectivă, autonomă sau absolută apare ca o proiecţie subiectivă. „Bunul obiectiv” e declarat, printr-un proces de iluzionare care îi asigură şi un maximum de eficienţă, de „evidenţă axiologică”.

Marele Anonim ne izolează de mistere, valorile de origine abisală sunt astfel ineficiente pentru obţinerea cunoaşterii misterului. Totuşi ele sunt prefăcute în cele din urmă

CUNOAŞTERE, AXIOLOGIE, CULTURA

În momente *pozitive*, în valori categorice ale conştiinţei; are loc nu doar o *obiectivare* ci o adevărată conversiune: ceva „limitativ” se preface într-un ce „pozitiv”.

Jocul dialectic al valorii şi limitei nu are un caracter închis, ci unul deschis. Lucian Blaga corectează definirea valorilor ca un reflex al absolutului sau ca idei platonice proiectate în oglindă. „Concepţia despre întretăierie finaliste în existenţă îngăduie însă şi o altă deducţie a valorilor cruciale. Aceste valori sunt pozitive, deşi izvorăsc din tendinţa netă de a ne limita şi de a ne înfrâna în posibilităţile noastre. Ele sunt pozitive, nu fiindcă ar fi un reflex oglinditor al unei transcendenţe, ci fiindcă prin ele se salvează centralismul existenţei. Deşi limitative, aceste valori reprezintă un ce pozitiv, fiindcă sunt un compromis subtil şi rodnic între tendinţa cea mai secretă a noastră, tendinţa spre revelarea misterului şi Tendinţa Marelui Anonim de a-şi apăra poziţia culturală (Lucian Blaga, *Opere*, ed. L. Blaga, 10, *Trilogia valorilor*, Bucureşti, 1987, p. 63).

Cultura este, pentru Blaga, o ţesătură complexă de plăsmuiri printre care şi magicul. Asistăm la o desolidarizare netă de Leo Frobenius şi Oswald Spengler

care vorbesc despre „sufletul magic” numai al unor culturi (hamită, arabă). El este, însă, sarea oricărei culturi, ţinând de însăşi substanţa ei. „Magicul nu participă la alcătuirea unei culturi sub forma unei funcţii categoriale, de natură stilistică abisală, ci exclusiv ca substanţă; magicul îmbibă o cultură, nu i se „întipăreşte”. O cultură se umple de magie, ca buretele de apă” (Ibidem, p. 293). În acest fel Blaga se raliază filosofiei actuale care desconsideră raţionalitatea ca un criteriu, sine *qua non* al existenţei.

Pretutindeni se manifestă o temă specific blagiană de subsumare a fenomenelor culturale categorialului sau generalului. Replica dată lui Rudolf Otto, autorul unui substanţial studiu despre sacru care îl preface într-o categorie *apriori* şi totodată *obiectivă* a sufletului uman, este deosebit de semnificativă. Nu s-ar întâmpla nimic, spune Blaga, dacă ideea sacrului n-ar fi nici categorie apriori, nici categorie obiectivă. Important e că ea are acelaşi titlu de legitimitate – ca oricare altă manifestare de cultură a geniului uman, că el izvorăşte din tendinţa fiinţei umane de a-şi revela misterul, în orizontul căruia îşi împlineşte destinul. Religia este e manifestare permanentă a acesteia, ca expresie a tendin

tei spre autototalizare sau autodepăşire a limitelor în raport ideal cu ultimele coordonate ale orizontului misterelor existenţei.

Refuzul categorialului în favoarea complexităţii psihobiologice a omului este spectaculos şi aduce nota blagiană cea mai originală în filosofia valorilor. El se concretizează în lepădarea de Kant şi acceptarea mai subtilului Nietzsche. Argumentul suprem al lui Blaga e că niciodată categoriile abisale nu pot avea caracter de generalitate (în ce priveşte genul uman); mai mult: ele n-au nici măcar tendinţa de a se generaliza. „Variabilitatea” este datul lor fundamentai.

Conceptele categoriale nu ţin de textul realităţii, precizează în spirit nietzschean Blaga, ci de *interpretarea* textului. Spiritul ar avea, judecând după categoriile

kantiene „o structură ireductibilă. Nietzsche vine să aducă lumina necesară în acest domeniu, coborând categoriile din zona logicii transcendentale în aceea a psihologiei complexe, care are să se ocupe de rostul şi geneza miturilor: „Categoriile nu mai stau într-o regiune abstractă; de norme ideale, necesare, într-o corelaţie sistematică sau dialectică între ele, ca ceva ireductibil, ca paradigme intangibile unei inteligenţe umane în general, ci sunt coborâte într-o regiune de viaţă sufletească – biologică, foarte complexă şi plină de contingente” (lb*idem,* p. 190). Categoriile, în înţelegerea lui Nietzsche, sunt expresii ale accidentului, nu ale necesarului. Sistemul categoriilor conştiinţei este un sistem deschis, la care se mai adaugă atât de bâagiana garnitură a categoriilor inconştientului, care are menirea de a modela plăsmuiri prin care fiinţa umană încearcă revelarea misterelor.

Or, aceste categorii abisale nu pot fi decât variabile.

În ipostaza sa mai particulară de filosof al artei Blaga amendează – de astă dată – evidenţa carteziană a conştiinţei ca punct arhimedic al cugetării umane. Sunt alungaţi energic câţiva zgârie-nori metafizici, „ego cogitans”-ul lui Descartes fiind considerat valabil numai atâta timp cât conştiinţa se contemplă în mod narcisist pe sine. E de ajuns însă ca conştiinţa să se situeze în orizontul misterului ca acest „ego cum cogitans” să se pulverizeze şi să se problematizeze.

Cultura nu este expresia diferenţei „omului” de animal, ci este semnul vizibil al unei mutaţiuni ontologice în cosmos, dincolo de animalitate şi spirit. Mutaţiunea aducătoare de noi rânduieli şi finalisme metafizice apare datorită izbuoni – CSJNOAŞTFyRE, AXIOLOGIE, CULTURA

Dlrii în fiinţa umană a unui nou orizont: orizontul misterului. Nu e vorba, însă, de un sfârşit, asemenea revărsării Dunării în mare, ci mai degrabă de un început, de un izvor, de o alfa, de un „origo” în care se obârşesc toate procesele specific umane. Misterul este, la majoritatea filosofilor, o „idee-limită” ce încheie procesul teoretic. „După concepţia noastră însă, îşi precizează

Blaga delimitarea netă, misterul e altceva: el e orizontul, propriu, iniţial, al modului de a exista specific uman” (*Ibidem*, p. 516). El vine din adâncimi, din fiinţa preomenească, înfiripându-se nu doar prin actul teoretizării, ci printr-o mutaţiune existenţială. Este izbucnirea cu deosebită putere demonică nu a unui mister obişnuit, ci a unui protomister venind din zona originară a fiinţei şi instituind o rânduială metafizică ce ne stăpâneşte tiranic. Arta nu ne e decât expresia plenară a existenţei omului în orizontul misterului, opera de artă fiind depozitara obiectivă a unor acte revelatorii, ce au loc în acest orizont. „Omul” sa poate pierde în trăirea amfibică a celor două orizonturi, el *fiind* şi *nefiind* acolo, de aceea, opera de artă îl readuce în situaţia, neechivocă, de a fi „om”.

Ca filosof al artei, Blaga prezintă şi o scară a valorilor, categorisindu-le în:

1. Valori polare (opera de artă se prezintă, să zicem, ca o creaţie spontană, şi ca o lucrare făcută; ea reprezintă un dozaj de mister şi de revelare sensibilă, o unitate şi în acelaşi timp o multiplicitate); 2. Valori vicariante (valorile întemeiate pe categorii stilistice specifice tuturor creatorilor colectivităţii, adică înlocuibile); 3. Valorile terţiare (cele ce aparţin exclusiv sensibilităţii: ritmul, proporţia, armonia, metaforismul propriu-zis, complexul intropatic); 4. Valorile flotante (valori sintetice în care artele dialoghează, concurează şi se suprapun); 3. Valori destinate să dea relief celor esenţiale (cadrul, tabloului, forma tipografică a poeziei, postamentul statului).

În sfârşit, încă o delimitare categorică a filosofului valorilor Lucian Blaga: el concepe opera de artă nu ca pe „un cristal” sau ca pe „un organism” (în sensul lui Oskar Walt-zer), ci ca pe un „cosmoid”, în care se exprimă o garnitură bogată de elemente sensibile şi categorii între care şi cele abisale şi care apare ca „o matrice cosmogenetică suficientă sieşi”.

MIHAI CIMPOI

Aşadar, prin accentele puse pe tendinţa spiritului

uman de a fi mai mult decât ceea ce prezintă persoana umană ca atare, pe jocul dialectic al valorii şi limitei („conversiunea transcendentă" a „limitativului" în „pozitiv"), prin acceptarea categorialului nietzschean şi nu celui kantian, pe „autonomia" universului valorilor şi „viaţa sufletească, foarte complexă şi plină de contingenţe", pe trăirea transfigurată „artistic Lucian Blaga se impune ca un reprezentant de seamă al filosofiei valorilor.

Totul este privit însă din perspectiva specific blagiană a orizontului misterului.

ADDENDA

EMINESCU ŞI BLAGA

Eminescu face parte, bineînţeles, din categoria rară a poeţilor nepereche ce se identifică pe firmamentul culturii universale cu strălucirea singulară ca intensitate şi putere de vrajă a aştrilor. Exister. Ţa cosmică a acestora are şi darul de a constela, adică de a aduna în jurul lor adevărate galaxii, care în! tr-un limba. mai împământenit înseamnă familiile spirituale.

Or, chiar un astru nu poate exista fără un câmp gravitaţional, fără acea interacţiune energetică ce asigură poziţia sa axială.

Lucrul este inevitabil într-o cultură sau în culturi, unde funcţionează activ principiul atacului şi răspunsului: al influenţei directe şi orizontului de aşteptare, al afinităţilor elective şi întregirilor sau complementărilor organice, într-un cuvânt, al întâlnirilor temeinice care, după părerea filosofilor culturii, generează paidele, arealurile, spaţiile geopsihice.

Este suficient să ne amintim în acest sens de Goethe şi Schiller, de Puşkin şi Lermontov, de Poe şi Baudelaire, de Gongora şi Lorca (a fost nevoie de 300 de ani pentru ca gongorismul să fie valorificat şi impus ca formulă) sau de Lorca şi Jiménez („andaluzul andaluz" îl completează, astfel, pe „andaluzul universal"). Sunt exemple care ne oferă spectacolul atât al unei întregiri în acelaşi context istoric şi cultural, cât şi în diferite epoci şi arealuri. Deci avem de a face cu o vecinătate electivă şi deopotrivă cu o

reactualizare a unei personalităţi prin altă personalitate (cazul Gongora – Lorca) sau cu o proiectare a unei personalităţi pe ecranul alteia indiferent de timpul şi spaţiul care-i apropie sau îi desparte.

Cazul Eminescu – Blaga ilustrează anume o astfel ele complementaritate organică la o distanţă de numai câteva decenii pe temeiul congenialităţii, nu a unui epigonism de duzină sau al îmi eminescianism de suprafaţă.

Apropierile s-au făcut timid şi neconcludent, deşi nu lipsesc nici observaţiile judicioase care adâncesc nespus de mult problema.

S-au făcut, ce-i drept, paralele între poetul Eminescu şi poetul Blaga. Lipsesc, însă, exegezele privind similitudinile dintre *personalitatea* lui Blaga şi *personalitatea* lui Eminescu sub aspectul *integralităţii* lor structurale, nu al incidenţelor stilistice.

Prin cuprinderea întregului univers, aceşti poeţi realizează, după credinţa lui Edgar Paipu, „supremul mesaj pe care din acest colţ al lumii ambii l-au adus lumii”. Viziunile „lacrimale” şi toposurile feminine ce transcend regimul organicului (tăcerea, mirarea) extind poezia propriu-zisă a lui Blaga până la proporţiile unui fenomen Blaga” (*Lumini perene*, Buc, 1989, p. 384). Formula exprimă, aşadar, adevărul despre personalitatea lui Blaga, dar o reduce oricum numai la un aspect al ei, dat fiind faptul că exegetul are în câmpul său de referinţă doar poezia.

Actul justiţiar de repunere în drepturi a adevăratei valori a lui Blaga o face Constantin Noica într-un eseu intitulat iniţial *Sistemul lui Lucian Blaga în lumina veacului XX*. „Putem spune liniştiţi astăzi că secolul XIX culminează prin Eminescu, secolul XX prin Blaga. Dacă vibraţia poetică a lui Eminescu ne tulbură mai mult, în schimb Lucian Blaga are unicitatea unei desfăşurări în jerbă, pe care nici Eminescu şi nimeni din cultura noastră nu o au. Nu ştiu nici aiurea să fie cineva care să creeze

filosofie, poezie şi teatru la ultimul nivel, cu această perfectă autonomie a fiecăreia dintre cele trei direcţii de creaţie” (*Istoricitate şi eternitate*, „Capricorn”, 1989, p. 178 – 179).

Prin urmare, Constantin Noica este cel care duce paralela până în pânzele albe, adică până acolo unde se vede nu numai complementaritatea organică, ci şi tot atât de organicele deosebiri.

Or, nu atât departajarea, oricât de legitimă ar fi, ci nuanţele sunt singurele în măsură să elucideze adevărul.

Atât Blaga, cât şi Eminescu reprezintă tipuri *universaliste* de personalitate. Românului, după părerea aceluiaşi filosof, îi este specifică modestia care generează sentimentul proporţiilor mici. Inteligenţa hyperionică a lui Maiorescu şi sarcasmul care de asemenea se vrea superior, altitudinar al lui Caragiale ilustrează această modestie „românească”.

ADDENDA

Ce se întâmplă în secolul XX?

Restrângând aria observaţiei la poezie, vedem cum Barbu şi Bacovia îngustează universul lor la aceleaşi proporţii mici, iar Arghezi explorează în chip alternant infinitezimalul (*boaba* şi *fărâma*) şi colosalul, cosmicul. Lucian Blaga este, de fapt, singurul care are sentimentul proporţiilor mari, titanice. Este, prin excelenţă, poetul preocupat de adânc, în particular de adâncul preistoric, şi de *departe*, în acelaşi timp şi de *departele* precosmic, din care izvorăşte „lumina dintâi”.

O astfel de viziune cosmică şi cosmogonică, alimentată cu prisosinţă de imagini arhetipale ce pun în ordine universul, evidenţiază modernitatea lui Eminescu. (Despre acest aspect al poeticii eminesciene lucruri fundamentale a spus regretata Ioana Em. Petrescu). Deci, prin prisma lui Blaga autorul *Luceafărului* îşi obţine reactualizarea dimensiunilor existenţiale ale operei sale.

În ultimul timp eminescologia şi-a depăşit enorm clişeele, renunţând să-i mai ajusteze poetului un costum pestriţ, de arlechin, vorba lui Alain Guillermou, şi să-l

mumifice în vechile stereotipuri care absolutizau pesimismul său, din contră, socialul.

S-a impus, astăzi, imaginea matinală a unui Eminescu, poet al Fiinţei: „Poezia lui Eminescu, spune Roşa del Conte în cartea sa *Eminescu sau despre Absolut*, răspunde unei nelinişti mereu actuale, pentru că este de natură metafizică”. (Ţinem să menţionăm în paranteză meritul lui Marian Papahagi de a readuce în actualitate această excelentă exegeză).

Ei bine, Lucian Blaga este cel care, ca mare poet al *luminii* (cel mai mare poet al luminii din secolul nostru, după părerea noastră), complineşte sau chiar împlineşte la noi, această operă de cercetare ferventă a Fiinţei, de adâncire progresivă a metafizicului.

Ca şi la Eminescu, dar pe temeiuri noi, la Blaga se instituie heideggerianul joc al închiderii în luminiş al Fiinţei. Capcanele ieşirii în Deschis se reactualizează, la poetul Luminii, prin raporturile cu Misterul, care într-o viziune „heideggariană” se revelează parţial şi se ascunde periodic.

La Blaga este mai multă seninătate mioritică, este mai multă măreţie şi sens pozitiv al căderii omului şi respingerii acestuia de către Marele Anonim, decât la Eminescu. Poetul Luminii caută şi valorifică pare-se mai activ posibilităţi!) Eului de a fi.

7 – Lucian Blaga – Parec Hslaeul, Luclieritul, Mioriticul

MIHAJ CIMPOI

În interpretările fenomenologice, în ale lui Heidegger în special, orientarea aprioricǎ spre valorile supreme este mijlocită de simbolul luminii. Svetlana Paleologu-Matta a demonstrat cu lux de amănunte cum se manifestă această orientare în poezia erotică eminesciană. Lumina ne duce la matricea Fiinţei, ne face să ne identificăm cu ea şi să revelăm sensul destinului.

Viziunea asupra Fiinţei ca *ţulgeraţie* strălucitoare apare cu o intensitate aparte la cei doi poeţi. La Eminesm, în *Memento mori*, gândurile-îngeri „prefăcute-n stele de-

aajr până-la veciei uşă”, această Revelaţie de natură gnostică, ducând, în poemele de mai târziu, la viziuni sub semnul contradictoriului celui mai acut. Suferinţa, cauzată de dragoste şi de veşnică absentă a iubitei, ce deschide un gol ontologic, prilejuieşte tocmai jocul heideggerian al arătârii-ascunderii: „Că nu vrei să te arăţi / Lumină de-ndepărte / Cu ochii tăi întunecaţi / Renăscători din moarte!”

Şi la Blaga lumina apare ca simbol al trăirii sub semnul Absolutului: „Lumina dragostei este un strop de lumină creată în ziua dintâi, din lumina aceea-nstelată adânc de viaţă” e poate chiar „ultimul strop din lumina creată în ziua dintâi”. Această precizare relevă tocmai deosebirea de Eminescu: lumina blagiană nu doar scoate Fiinţa în deschis, ci este semnul valorii supreme, al Purităţii absolute. Jocail arătării şi ascunderii fiinţiale traduce parcă principiul filosofic al plus-cunoaşterii şi minus-cunoaşterii, care presupune efortul de reducere a misterului cosmic la minimum şi fixarea lui „în maximul său de adâncime şi de relief”. Fisura tragică a întunecării sensului şi pierderii incertitudinii, atât de pregnantă la Eminescu apare atenuată, mulcomiz & tă, la Blaga: ea capătă sensul unei resemnări mioritice: „Spre care lumini vă duceţi şi spre ce abisuri? / Un singur gând mi-e rază şi putere: / O stelelor nici voi n-aveţi / în drumul vostru nicio ţintă, / Dar poate tocmai de aceea cuceriţi nemărginirea44 (*Stelelor*).

La Blaga scufundarea în lumina originară are, ca şi la Eminescu, semnificaţia mai adâncă de *regresiune în preistorie* sub semnul *dacismului* şi al *mioritismului* ca noţiune complementară a acestuia. Asemenea Daciei solare eminesciene necăzute în istorie, Dacia blagiană este un tărâm al începuturilor, invadat de iarbă înrourată şi de lumină aureolată, păgân, copleşit de instincte aprige, dionisiace. E o lume ce

ADDENDA

stăruie, marcată de taină, la frontiera dintre realitate şi legendă: „(Dacii cătau prin şuierul de brazi / să schimbe

magic o viaţă în legendă, / în jurul regelui dansând pe cataligi, / frenetic, şi-n extaz” (*Grădişte*).

Zamolxe este, la amândoi poeţii, un om-zeu ce sălăşluieşte între contingent şi cer şi în care se proiectează tensiunea sufletească a înşişi autorilor. *Căderea în istorie*, prin înseşi această deplasare temporală a sufletului său zbuciumat (frământarea adâncă fiind un dat ontologic al omului modern), aduce culori tragice, Blagianul Zamolxe e mai apropiat în acest sens de eminescianul Decebal decât de eminescianul Zamolxe: „Şi oare dumnezeul orb al său e altceva / decât ăst fel al firii şi al dacilor – / sălbatic, chinuit, orb, straniu şi veşnic frământat?”. Zamolxe are, la Blaga, ochii plini de vedenii, cumplite („mai trainice decât aceste stânci pleşuve”, mustrări „frământate cu pumnii”, temeri devastatoare, revelaţii amare ale singurătăţii („atât de singur că de mult uitat-am să mai fac deosebire / între mine şi-ntre lucruri”), porniri introvertite (întoarceri în sine, după cum zice el însuşi) şi extrovertite. El îşi concepe existenţa cereas-că-pământească doar ca un dialog cu Dumnezeu, care iarăşi apropie viziunea blagiană de cea eminesciană. În misterul păgân al lui Blaga apare, însă, şi o nuanţă distinctive, Dumnezeu fiind hipostaziat în multiplele înfăţişări ale naturii şi apărând ca un Mare Orb şi dus de mână de fiecare dintre indivizi: „Le-am spus: noi suntem văzători, / iar Dumnezeu e-un orb bătrân. / Fiecare e copilul lui – / şi fiecare îl purtăm de mână. / Căci nu eşti tu, Dumnezeule, ne-nţelesul orb, / ce-şi pipăie cărarea printre spini? / Nu ştii nici tu de unde vii şi unde mergi. / Eşti chinuitul gând strivit în gol”.

Blagianul Zamolxe şi eminescianul Decebal deschid în zona lucifericului, având un suflet frământat şi o conştiinţă care problematizează intens. Conflictul dintre Zamolxe şi Mag, dintre Zamolxe şi mulţime apare, la Blaga, ca un conflict eminescian între geniul hyper-eonic şi „cercul strâmt”.

Cele două universuri poetice – eminescian şi blagian – se aseamănă enorm şi prin conceperea lor ca o re-proiectare şi re-plăsmuire mitică a universului ca atare cu

geneza, cu devenirea, cu cerul şi pământul şi cu celelalte două „dimensiuni” care completează tetrada (heâdeggeriană): zeii şi muritorii. Momentul genetic ca şi acela apocaliptic, extinctiv an o pondere specifică la cei doi poeţi. Blaga, însă, pune mai

stăruitor accentul pe *apocaliptic* ca pe o esenţă primordială a lumii: „Realitatea e de natură apocaplitică, ştim că preciza el, adică: se desfăşoară în revelaţii de-o absurditate divină, în care fulgerător ghiceşti un înţeles pe care nu-l poţi prinde. Apocalipticul tinde să devină pentru mine o noţiune centrală, originară, de temelie – aşa cum pentru alţii au fost substanţa, ideea, voinţa, inconştientul sau durata creatoare” (Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Bucureşti, 1973, p, 289 – 290).

Eminesciene sunt la Blaga şi oglindirea în alţii, proiectarea în chipuri fantomatice, identificările mistice cu duhul pământului sau cu alte esenţe arhetipale. Personajul din *Ivanca* (*Fapta*) este înconjurat de o galerie întreagă de urmaşi întruchipaţi: „Adevăr grăind toţi aceşti cocliţi, trebuie să fie moşi şi strămoşi de-ai mei: o garnitură întreagă, pestriţă, spurcată, glorioasă. Parcă aş fi între două oglinzi şi m-aş vedea de nenumărate ori. Dacă adăunăzi aş fi fost mai mare, aş fi venit cu sutele – la această sărbătoare a recunoaşterilor. Oh „da – e grozav”.

Spiritul eminescian a deconcertat în faţa „încâlcirii enigmei” („ci mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra”, astfel e privită cartea existenţei); spiritul biagian receptează mai senin ascunderea sensului: „Caut, nu ştiu ce caut. Sub stele de ieri, / Subt trecutele, caut / Lumina stinsă pe care-o tot laud” (*Lumină de ieri*).

Deşi e cuprins de spaimă în faţa Marelui Anonim ce întruchipează principiul metafizic absolut, eul biagian nu-şi cenzurează elanurile, traducând – iarăşi – un cunoscut principiu filosofic: „Raportul dintre cunoaşterea individuală şi misterul existenţial e reglementat dintr-o profundă ontologică iniţiativă anonimă”. Este aici, după cum zice Noica, un raport răsturnat: „nu subiectul

cunoscător este prost înzestrat pentru înţelegerea misterului ultim, ci Marele Anonim este cel care pune o cenzură între el şi cunoaşterea omenească", apărându-se" parcă de aceasta" (Is*toricitate ş*i *e*t*ernitate,* p. 136).

Iminenţa golurilor existenţiale Blaga o resimte cu o intensitate eminesciană: la el, însă, se aprind spontan uriaşe flăcări ale senzorialului. Efectul recuperării vine neîntârziat, însuşi poetul recunoscându-şi, într-o însemnare confesională, darul de a-şi converti tristeţea metafizică în beatitudine: „Viaţa izbucneşte cât patru anotimpuri. Atari avânturi au

ADDENDA

darul să-mi apropie, prin contrast gândul morţii. În stări de exuberanţă şi turmentare gândul nefiinţei îmi este suportabil. El nu mă mai atinge decât cu melancolii de natură lirică, stinse ca subt surdină. Iar asemenea melancolii dau relief înseşi stărilor mele de beatitudine".

Există, deci, o vară senzorială blagiană, chatarctică, pe care nu o vom întâlni la Eminescu.

Cei doi se apropie totuşi în planul valorificării în pozitiv a golurilor, a „desăvârşirilor în rău".

O asemenea transcendere senin-mioritică a gândului Nefiinţei e asigurată de o permanentă predispoziţie de a spori cu propria lumină a lumii taină şi de a îndumnezei totul. „Diferenţa ontologică" dintre omenesc şi divin, dintre hyperionic şi terestru e repudiată.

Astfel, ceea ce, la Eminescu, este pură întoarcere la origine, în *Mo tempore*, la Blaga e acţiune de sacralizare: Iisus înfloreşte în cireşi, Zamolxe îl aduce pe însuşi Dumnezeu, iar Pan desferecă tainele Naturii, lumina florilor „peste măsură de mari", care sunt „aureole pierdute pe câmp de sfinţii trecutului" şi descifrează tâlcul sibilinic al umbrelor veşnice. Drama lumii moderne e generată de moartea acestui zeu.

Simplificând lucrurile, trecând peste nuanţele distinctive, unele de esenţă, se poate rezuma că blagianismul poie-tic este un eminescianism potenţat cu orizontul apocalipticului şi, în genere, al misterului.

BLAGA ŞI GOETHE

Între lumea romantică, impulsionată de *fenomenul originar* al lui Goethe şi *lumea fără nume* a lui Blaga ce reproduce mereu tiparele divinităţii şi arhetipurile, este o filiaţie directă. Transpare, în apropierea familiară de această „metodă” goetheană, aspiraţia organică blagiană de a gândi *intuitiv* şi de a-şi vedea plăsmuirile cu ochiul său interior. Blaga este preocupat, ca şi Goethe, de a găsi îndărătul tuturor fenomenelor percepute sensibil un „fenomen originar”, un nucleu al generalului din care porneşte, „sub reguli şi legi înalte”, întreaga organizare a lumii. „Planta originară”, pe care Schiller în discuţia cu Goethe o trata ca o „idee” văzută, iar acesta din urmă ca „o vedenie” în sensul platonician (autorul lui *Faust* o vedea pur şi simplu), pare o plăsmuire hibridă care, după cum observă Blaga, pluteşte fără patrie între abstracţiuni şi intuiţie. Este ceva monstruos şi iraţional, care nu se împacă cu logica... Şi totuşi, metoda goetheană o înţelegem: ea ne este omeneşte aproape, ea răspunde unei nevoi organice de a ne orienta nu numai abstract, ci şi intuitiv, în multiplicitatea complicată a lumii” (*Opere*, ed. D. Blaga, vol. 7, Bucureşti, 1980, p. 211).

Aerul fratern cu care vorbeşte despre forma fundamentală (Urphoenomen), despre planta originară (UrpOanze) din care au derivat apoi toate plantele este dictat de cel puţin trei raţiuni. Prima este că Goethe plăsmuieşte „fenomenul originar” prin intermediul analogiilor. A doua e că el este o *vedenie* de natură intuitivă, nu abstractă, „înţelegerea” lui cu ajutorul intelectului pur ar duce, după propria expresie a lui Goethe, la o stare de nebunie. Fenomenul originar trebuie văzut cu ochiul interior în felul în care vede Platon „ideile”, spune Blaga precizând că trebuie să te apropii de el nu oricum, ci cu un sentiment de adoraţie. Cel de-al doilea raţionament este polaritatea ce poate fi surprinsă, cei doi termeni contrastanţi condiţionându-se şi determinându-se reciproc: lumină şi întuneric (în cazul culorii) contracţiune şi

expansiune. „Foaia originară” se contractă sau se dilată pentru a produce celelalte părţi integrante. Prin această polaritate generatoare de optimism Goethe se deosebeşte de Platon, la care ideile sunt de o *imobilitate absolută*.

Şi în aceste consideraţii găsim aceeaşi predilecţie blagiană pentru viul opus mecaniscuiui şi staticului, ca şi pentru intuitiv opus abstractului.

Moartea lui Pan, survenită în lumea modernă, înseamnă fireşte şi amurgul gândirii mitice. Aceasta este salvata, însă, de poeţii de rasă şi de geniile filosofice sau ştiinţifice. Creaţia mitică şi gândirea abstractă se întâlnesc într-o combinaţie hibridă ce dă naştere „gândirii mitice” care le ţine în echilibru. „Un poet pus faţă în faţă cu puterile lumii şi ale vieţii şi dacă nu vrea să-şi dezmintă menirea creatoare, nu poate să gândească decât mitic” (*Ibidem*, p. 288).

Prin urmare, gândirea poetică autentică este o gândire mitică prin definiţie şi modelul invocat este de asemenea Goethe, cu teoria culorilor concepute ca produse simple ale celor două elemente ireductibile aflate în luptă: lumina şi întunericul. Prin ireductibilitatea lor ele trimit la toate cos-mogoniile mitice ale antichităţii.

Goethe este, apoi, superior gânditorilor, serafici sau îndrăciţi, ai timpului său prin accentul decis pus pe *creaţie*, pe caracterul eminamente *plăsmuâtor* al geniului. Blaga admiră la autorul lui *Faust* ceef ce el a râvnit şi a realizat pe deplin: consubstanţialitatea cu Demiurgul. Ziditorul lumii este creatorul imitat în gesturile sale de poetul de geniu. Prin Faust, ca ipostază concretă, activă a acestuia, Goethe relevă însuşirile cele mai demne ale divinităţii care, după Blaga sunt creaţia, productivitatea, acţiunea şi fapta. „Nu e decât un omagiu fără reticenţe adus geniului, dacă Goethe îl caracterizează prin *acelaşi* dar al creaţiei, pe care, crescut dincolo de orice măsură, îl găseşte şi în divinitate” (*Ibidem*, p. 336). Am subliniat înadins cuvântul *acelaşi* în textul blagian spre a evidenţia

indiscutabila modelare.

Demonicul, asupra căruia Blaga glosează îndelung este „ipostaza magică a divinităţii” care relevă în chip nuanţat esenţa ei contradictorie şi permanenţa creaţiei. Poezia nu este decât exponentul demonicului revelat şi manifestat în creator; ia parte la lucrarea demonicului ca şi „umbrele din peştera lui Platon ia existenţa şi fiinţa ideilor ce trec pe la „gura peşterii”.

MIHAI CIMPOI

Prin mitul demonicului, superior acelui „nu ştiu ce” (nes-cio quid) care ar face farmecul artei după unii teoreticieni de azi, Goethe valorizează întunericul, clar-ofoscurul, vagul. adică starea de indeterminare, de criză. Aşa cum relatează Bekermann, secretarul lui, demonicul ca taină pecetluită a vieţii, „caută cu preferinţă epoci tulburi” şi „personalităţi de mare format”. Mediul său matern este întunericul, a cărui forţă imanentă se dovedeşte a fi. În acelaşi timp este un semn al transcendenţei în care se instalează spiritul poetului posedat de puterea creaţiei. El sălăşluieşte în personalităţile de excepţie (la cei citaţi mereu de Goethe – Rafael, Mozart, Byron, Blaga mai adaugă pe Rimbaud, Verlaine, Gauguin, Van Gogh, Radiguet) ca însemnul unei fatalităţi implacabile, determinând destinul lor tragic, viaţa scurtă, rapida mistuire, în ciuda acestei fatalităţi, ei sunt însă realizatori desăvârşiţi de întreguri.

Într-un subcapitol al studiului său *Daimonion,* intitulat *Reprivire,* BLaga trece rapid peste o afirmaţie a lui F. Gun-dolf relativ la rolul demonicului în viaţa geniului de la Weimar, pentru a contura tabloul mai articulat al ideilor lui Goethe asupra acestei teorii:

1) Pe planul *metafizic* demonicul intră ca element paradoxal în panteismul lui Goethe.

2) Pe planul *istoric* demonicul e un principiu supraistoric al apariţiilor istorice.

3) Pe planul estetic demonicul rezumă mitic iraţionalul artei.

4) Pe planul *etic* faptele izvorâte din demonic stau

întrucâtva în afara legilor morale.

5) Pe planul *psihologic* prin ideea demonicului se proiectează o vagă lumină asupra inconştientului.

În teoria geniului, demonicul e un element sine qua non prezent şi activ în orice geniu.

6) Pe planul *filosofiei culturii* demonicul este izvorul elementelor iraţionale din orice cultură (*Ibidem*, p. 345 – 34 (3).

Totuşi, cele trei puteri care au format vectorul personalităţii goetheene, semnalate doar în treacăt de traducătorul în româneşte al lui Faust, ni se par că varsă o lumină cuvenită asupra modelului ontologic al eului blagian, el însuşi atât de demonizat: „Fizionomia sufletească şi poezia lui Goethe stau sub stăpânirea lui Daimonion. Dar modul cum fizionomia aceasta se desfăşoară dinăuntru în afară, după o lege nece – ADDENDA

sară cum se manifestă în realitatea exterioară străină, cum se adaptează acesteia sau cum o ocoleşte... e arătată prin Tyche, întâmplătorul... A treia, noţiunea Anangke... e constrângerea... porunca sau oprelişte dată din afară" (citatul e din F. Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1920, p. 15).

În sfârşit, o obsesie goetheeană fundamentală care s-a tradus într-un topos mitopoetic fascinant – *Mumele* care „aşa cum le-a descifrat însuşi autorul lui Fa*ust,* sunt „principiul constructiv şi conservativ din care se naşte tot ce are viaţă şi formă pe faţa pământului". Cel intrat în nefiinţă se întoarce ca natură spirituală şi este transformat de ele într-o nouă făptură. Pentru Blaga, după cum am văzut, Mumele reprezintă tărâmul originar care mijloceşte legătura filială a omului cu Cosmosul-Mamă şi care protejează umbrele strămoşilor şi tiparele dintâi ale fiinţei. Este un întreg complex mitopoetic, foarte nuanţat prin acţiunile de impersonalizare ale eului, de cosmicizare şi de scufundare în adâncurile inconştientului, ale personanţei.

LUMINI MODELATOARE (BLAGA ŞI BASARABIA)

Fie supralicitată şi ridicata la rang de studiu serios în

primul rând de comparatism şi critica sursieră, fie total neglijată (Mircea Eliade spunea că, în cazul romantismului, nu există influenţe, ci numai locuri comune), problema influenţelor se impune în spaţiul unei culturi deschise spre altele culturi „ca şi în cadrul intertextual european sau universal. Scriitorii se întâlnesc oricum în zone de interfluenţă, alimentaţi de apele freatice ale tradiţiei autohtone sau chiar de râurile continentale ce străbat matrice stilistice eterogene.

Nichita Stănescu făcea observaţia, aparent paradoxală, că poeţi naţionali sunt nu atât cei ce au un fond naţional foarte pronunţat, „ostentativ", ci cei care au ca notă dominantă universalitatea: „Noţiunea de poet naţional pentru mine nu e reprezentată în special de Goga, ci de Bacovia, nu în mod special de Coşbue, ci de Blaga, nu în mod special de Vlahuţă, ci de Macedonski, nu în mod special de Aron Cotruş, ci de Ion Barbu. Spiritul naţional nu este totuna cu spiritul provincial. Naţiunea există între alte naţiuni. Ea este măreaţă şi demnă în măsura în care îşi aduce o contribuţie majoră ia spiritul universal" (Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, 1990, p. 426).

Poetul *Necuvintelor* reactualiza în fond cunoscuta disociere blagiană între influenţe modelatoare şi catalitice, între fondul naţional eminescian şi cel coşbucian. Satul românesc e mai bine reprezentat, din punct de vedere etnic şi spiritual, de Coşbue, la care materialul poetic e mai românesc decât la Eminescu. La fel temperamentul coşbucian e mai aproape de temperamentul ţărănesc decât cel eminescian. „În Eminescu matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconştient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coşbue e mai aproape de fenomenele româneşti. Coşbue ar reprezenta poporul romă-îiesc printr-un fel de consimţământ plebiscitar. Eminescu îl

ADDENDA

reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin" (*Trilogia Culturii*, Bucureşti, 1969, p. 253).

Dacă inducţiunile externe pot fi uşor clasificate în modelatoare şi catalitice, fenomenologia influenţelor şi interfluenţelor în contextul unei culturi naţionale apare foarte complexă şi nuanţată, căci însăşi matricea stilistică impune autoritar similitudinile şi „locurile comune”. Însuşi Blaga explică anumite apropieri de alţi poeţi, găsite de critică, prin *fondul mioritic* comun şi nu neapărat prin înrâuriri reciproce.

Prin complexitatea şi noutatea lui bizară Blaga nu este, însă, un model deschis, uşor asimilabil, ci unul închis mona-dic în sine, aproape inimitabil. Modelul po (I) etic eminescian este mai uşor de însuşit prin mijloace tehnice specifice şi puse la îndemână fără cifruri mai ascunse. Po (I) etica blagiană e, esenţialmente, o po (I) etică a peceţilor tainei sub care este pus *cuvântul* şi făcut să alunece în *tăcere*. Blaga nu are un stil exteriorizat într-un relief material, ci unul care ţine de magmatic, de arderea interioară. Discursul se îndrumează, după legi imprevizibile, dar urmând o legitateIăuntrică, spre lejeritatea şi senzualitatea impresiei, spre intensităţile expresioniste sau spre calmul şi echilibrul clasificist-folcloric. Pe o versantă a sa, poezia blagiană este de o modernitate expresă, pe ici-colo factice „iar pe alta de un tradiţionalism organic de fond originar. Faptul i-a pus în mare încurcătură pe critici, care l-au circumscris anume celor două direcţii opuse.

Impactul pe care l-a avut Blaga asupra poeţilor români de diferită orientare stilistică şi în diferite perioade ilustrează anume caracterul închis, autarhic al universului său poetic. Blaga este cu adevărat, poetul care pune, ca şi Marele Anonim considerat centrul existenţial al misterului, mereu limite, exercită o cenzură transcendentă asupra celui care caută să se apropie de el. Eminescu pare mai generos în a acorda şanse, deşi închide şi el căile de acces.

Problema modelului po (I) etic Blaga (modelul intelectual va fi pus în discuţie cu mult mai târziu de Noiaa şi Papu) este abordată chiar în cea de a doua carte despre el apărută în 1940: *Poezia lui Lucian Blaga şi gândirea*

mitică de Constantin Fântâneru. Câmpul de iradiaţie a influenţei blagiene este identificat chiar pe teritoriul limitrof al tinerei poezii contemporane lui: Vlaicu Bârna, Mihai Beniuc, Traian Che-lariu, Emil Giurgiuca, Ion Sofia Manolescu, Grigore Popa.

MI HAI CIMPOI

George A. Petre, Aurel Marin, în creaţia cărora sunt reluate *topoi* cu conotaţii mitice şi simbolizări ale elementarităţii (*sânge*, *porni*, *ape*, *vânt*, *somn*, şi, în primul rând, *pământ*). Influenţele de felul acesta sunt considerate de Constantin Fântâneru simple mimetisme, căci tinerii poeţi care blagianizează în direcţia căutării semnificaţiilor în elemente nu posedă forţa de transcendere metafizică a imediatului, vitalismul şi magia pe care o are BLaga.

Din epoca primelor evaluări ale operei blagiene face parte şi încercarea lui Ovidiu Drimba de a pătrunde efectele magice ale spaţierii versului după principiile tectonicii lui Oskar Walzel, cunoscut şi de Blagia. E vorba de o artă a dispunerii arhitectonice, folosirii tuturor efectelor versurilor lungi şi scurte, sau alăturării şi alternării acestora, repetării, distanţării şi separării unui cuvânt. Lungimea accentuează o perpetuitate, o amplificare a liniştii, se obţine prin ritmul dacti-lic, scurtimea poartă sarcini de *prea mult*, de *prea-încărcat*, repetarea sugerează monotonia şi eternitatea sau „o nelinişte agitată până la tragic”. Distanţarea realizează cel mai fasciniant efect blagian: tăcerea.

Verificările celor mai reprezentativi poeţi români cu demersul înnoitor al lui Blaga atestă aceeaşi încercare stăruitoare de explicare a efectelor magice greu reperabile şi a osmozei dintre tradiţie şi modernitate înfăptuite în formule absolut inedite.

De la Nichifor Crainic, Demostene Botez, Emil Isac, Ion Vinea, Ion Pillat, Ion Barbu şi până la Nâehita Stănescu şi optzeciştii postmodernişti odiseea receptării lui Blaga oscilează între neacceptarea totală a rupturii cu ardeleanismul şi românismul, a „retoricii banale, uzitate şi uşoare” (Ion Vinea), şi constatarea noutăţii şi revelaţiei pe

care o aduce Ardealul tradiţionalist până la conştiinţa că reprezintă „o complexitate de cultură şi influenţe” (Demostene Botez). Ion Barbu îl crede înclinat să enunţe raporturile universale într-un vocabular just şi pur (şi nu motivele de folclor românesc), în timp ce Ion Pillat îl elogiază anume pentru capacitatea de a se apleca asupra „formelor străvechi, pline de fiinţa unor mituri pierdute, încărcate şi pietrificate de taine ce nu depăşesc, le dă viaţă într-o atmosferă de început sau de sfârşit de lume”).

Receptarea lui Blaga în Basarabia are loc conform aceluiaşi scenariu al polarităţilor: în baza filonului tradiţionalist

ADDENDA

şi pe linia modernităţii esenţiale. a demersului său, impactul poeticii sale concretizându-se atât în influenţele stimulate de formele cunoaşterii paradiziace cât şi de cele ale cunoaşterii luciferice axate pe „o stare de criză” ce problematizează totul. S-ar putea vorbi despre trei Blaga în Basarabia: cel dintâi este al generaţiei poetice a anilor ’30 (Costenco-Meniuc-Isanos-Istru-Buzdugan); cel de-al doilea este al generaţiei lui Vieru, care redescoperă alte dimensiuni ale personalităţii lirice („personanţă”, satul ca tipar al veşnicie, principiul matern ai universului, în anii ’60); în sfârşit al treilea Blaga se impune cu întreaga sa personalitate intelectuală şi artistică – cu românismul său aprioric, ca şi cu universalismul său – odată cu declanşarea procesului de Renaştere naţională basarabeană ia sfârşitul anilor ’80 (conştiinţa unităţii spaţiului mioritic). Literatura basarabeană a anilor ’30, care era marcată de ora stelară a găsirii rădăcinilor fiinţei româneşti şi care îşi construia un program estetic dintr-o aspiraţie faustică, eroică şi alta mistică, după cum preconiza Nicolae Costenco în manifestele fundamentale ale Vi*eţii B*a*sarabiei,* simţea mai familiare începuturile lirice blagiene. Zeul Pan revenea, plin de freamăt senzual, înrourat şi presurat cu polenuri, beat de lumină, în hăţişurile tainice ale codrilor Orheiului şi Lăpuşnei, în luncile fertile şi înţesate cu verdeaţă ale Prutului şi Nistrului. Odată cu el se instaura în poezia

română din Basarabia, într-un puternic val recrudescent, stihialul, ancestralul, originarul în forme general-romantice sau vădit expresioniste. „Elegiacul păgân” Nicolae Costenco exalta. În faţa unei lumini molatice, lactescente, aţâţătoare de simţuri, în timp ce Magda Isanos se cufunda în puritatea ei cerească, descifrând în primul rând un mesaj al înnoirii, al „schimbării de zodii”. Paradiziacul blagian era preluat, astfel, cu avânturile lui de dezmărginire a firii în lumină, cu identificarea unui Dumnezeu descătuşat în suflet, cu revelarea unor semne simbolice în elemente. Totul sub semnul unei înfiorări panteiste, al unui legământ sacru cu lumea din jur, cu orizontul imediatului care consumă misterul existenţei fără transcenderi speciale.

Senzualitatea debordantă creează în poezia lui Nicolae Costenco, care vedea, aşa cum spunea un alt poet basarabean începător atunci Sergiu Matei Nica, existenţa lui Dumnezeu „ca o stăpânitoare uimire, o uimire temeinică şi acordată până la timbrul cel mai dulce şi fin, un fel de argu

ment ontologic instinctiv, răsărit după o eclipsă de cuget şi timp”, un univers paradiziac în care iubitul este chiar omul adamic, iar iubita este Eva: „Se-aud cum pasc sălbatici căpriori / Şi paşi abia simţiţi de fiare crude; / Un zumzet somnoros în jur se-aude / Şi harul Domnului prin flori” (*În codru*). Poetul basarabean are sufletul solitar-păduratic, *ca* şi autorul *Poemelor luminii*: „*Aşa* e târziu. S-au limpezit ape / Ce-au fost tulburi; con ture / Au îngheţat şi-n linii aspre a început să se sape / Singurătatea sufletului meu de pădure...” (*La vârsta*...) Atmosfera e rustică, invadată de explo-zii vegetale şi scăldată în purităţi primordiale. De altfel şi comentariul critic al colegului său, erijat în postură de critic, recurge la terminologia filosofică blagiană: e „o uimire născută odată cu vremea şi născută dintr-o intersecţie, dintr-o pauză nedefinită, între coexistenţa apriorică şi dezvăluirea misterului posterioric, un fel de semn de exclamaţie

brahman, pe care urmează să-l atrofieze numai visul, şi nu visul cugetării, ci visul simţirii”.

Nicolae Costenco rosteşte, în context basarabean, poate cea mai blagiană formulă lirică: „*Misterul ni se dă cu stropul şi precaut*”. De aceea caută stăruitor verticala prin care coboară transcendentul într-o poezie iarăşi expres blagian intitulată *Sophianis*: „Peisajul sufletului meu / E umezit de-o lună ireală. Sunt plin de-amurg, de umbre şi mi-e greu / De amintirea ta venită cu sfială”.

Se ştie că Lucian Blaga vorbea despre perspectiva *sofianică* în *Trilogia culturii*, considerând-o ca potenţa creatoare a spiritualităţii ortodoxe, ca o determinantă stilistică inconştientă a culturii din estul şi sud-estul Europei: „Sofianică e pentru noi orice creaţie sau existenţă imaginară sau reala, care mărturiseşte despre un torent de transfigurare transeedentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natura, o concepţie despre un organism social, comportarea omului în viaţa cotidiană, etc. Toate aceste fapte sunt sotfianice în măsura în care ele ne relevă o transcendenţă coborâtă într-un primitor receptacul” (*Trilogia culturii*, Bucureşti, 1966, p. 179).

La basarabeanul Nicolae Costenco perspectiva sofianică e senzulizată excesiv, transcendentul coborând prin trăirea vibrantă a iubirii: „Sunt tot precum un instrument ciudat / Pe care vântu-şi poartă mâna-ngustă. / în parcuri toamna a

ADDENDA

Incinerat / Regretul. Vraja nimeni nu i-o gustă: / Te-arăţi când înclinată-n dragul gest, / Când depanând a gleznelor albeaţă. / Peisajul sufletului meu agrest / Se împăinjeneşte ca de ceaţă”.

George Meniuc era sensibil la o altă dimensiune a poeziei blagiene: tristeţea metafizică, pricinuită de sfâşierile lăuntrice de cenuşa marilor îndoieli care bântuieşte sunetul, aspiraţia spre moarte, care-l însoţeşte, după cum observa Pompiliu Constantinescu, chiar şi în clipele de aparentă împăcare cu lumea. În eseul său

Sentimentul morţii în poezie, publicat în *Viaţa Basarabiei* (nr. 12, 1938), George Maniuc prezintă liniştea mioritică în faţa fenomenului morţii ca fiind alimentată de conştiinţa „trecerii dincolo" ca simplă formă de continuare a existenţei, în imaterial: „E o dispariţie ce nu-i dispariţie. De aici izvorăşte acea evlavie caldă, resemnarea ca pentru dispariţie temporară şi deloc dureroasă". Moartea ciobanului Mioriţei, brodată pe alegoria nunţii cosmice, produce o tulburare „nouă şi puternică" în interiorul poetului. Meniuc apelează la termenul Blagian de „revelaţie" sporită, ca dat ontologic fundamental: „Descoperirea marii dispariţii a prilejuit crearea baladei. Căci moartea nu se poate cunoaşte, ca şi viaţa, decât prin revelaţie. Nu numai, atât. Orice minune din natură o aflăm prin revelaţie. Aşa, în lipsă, umbli pe lângă miracole, fără să ghiceşti, fără să le pătrunzi substanţa". Alături de „modelele" eminescіean şi arghezian de seninătate în faţa morţii, Meniuc citează şi „modelul* blagian din *Gorunul* cu precizarea: „Câteodată liniştea, apoi limpezimile pădurii aduc amintirea vagă de corespondenţă între moarte şi pace".

Blagiană este şi interpretarea metaforei în alt eseu al lui Meniuc, publicat în nr. 2 – 3 al *Vieţii Basarabiei* clin 1939, dovadă că scriitorul basarabean cunoştea bine şi împărtăşea postulatele exegezelor din *Trilogia culturii* (*Orizont şi stil*, *Spaţiul mioritic* şi *Geneza metaforei şi sensul culturii,*} publicate în 1935 – 1937, şi articolele despre Goethe din *Fenomenul originar*: „Totul este metaforic. Zăcăminte metaforice zac îmbelşugate în popor. Poetul coboară în mijlocul neamului şi dezgroapă mitul naţional, structura internă, fenomenul tipic, das Urphănomen, singurul mobil ce intervine de fiecare dată la creaţiile spirituale. O creaţie, de orice natură ar fi, dacă nu-şi trage rădăcinile din mitul unui popor, unui continent, unei epoci, cum să reziste?"

MIHAI CIMPOI

Fireşte, că la Meniuc sunt prezente foarte multe *topoi* (umbre, fantome străvezii, vânt, fumuri, tăceri,

„obsesii” negre) ale simbolismului; cu siguranţă blagiană este însă atmosfera începutului reiterat, a „energiilor ce-şi cântă geneza, încet” „a „întoarcerilor către soare” şi a „arcadelor somnului”, şi a forţelor lor vii ce-l ţintuiesc pe poet de univers, a tiparelor armoniei.

Vădit blagiene sunt, la Magda Isanos, contopirea panteistă cu universul („Pot s-adorm de-acum lângă punţă, să mă acopăr cu marii munţi / şi cu pădurile...”), conf raternitatea cu natura („Sunt sora ierbii tinere de-afară”), vegetalismul senzual, deschiderile constante în „ciudatele ţinuturi ale luminii de nimic tulburate”. Întregul senzorium al poetei, deşi pus sub semnul dispariţiei tragice care avea s-o desprindă de „corola de minuni” a codrului verde, îşi găseşte statutul ontologic cel mai favorabil, mai matern într-o Ţară a luminii. E vorba, bineînţeles de chiar blagiană lumină dintâi, ca şi de toate începuturile lumii, natura nefiind altceva decât repetarea genezei: „Viaţa, nealzeşte începutul acesta, / ascultă numele meu de pe-acum sonor. / O pasăre zboară-n cea dintâi zi reprezentându-l” (*Viaţă nu mă părăsi*).

Poeta nu are, evident, un adânc fior metafizic, însuşindu-şi mai cu seamă sugestiile paradiziacului autorului *Poemelor luminii*, ale îndemnurilor vitaliste, panrce pe care le reia într-o cheie mesianic-expresionistă, având senzaţia permanentă a unui început de veac. Adâncimea e obţinută totuşi acolo unde se configurează o poetică a tainei şi tăcerii, a sfârşitului prin contopire aproape mistică cu acestea: „Umbrele noastre-acum vor pătrunde / taina cea de pe urmă. Tăcere”. Încifratul „nu pot să ştiu” blagian proiectează, la Magda Isanos, o viziune tragică a singurătăţii devastatoare şi morţii iminente, care au marcat profund fiinţa poetei: „Cânt ca privighetorile oarbe. / Nu ştiu. Eu sorb cântecul sau el mă soarbe. Atât de sus mânălţam câteodată... Sufle-tu-mi arde de-o flacără înfricoşată. Ca rugul din care a vorbit Dumnezeu azi arde sufletul meu. Cred în zodie, în sfinţi şi minuni, / prieteni nu-mi împletiţi cununi. Cântecul e-n mine ca-n voi tăcerea” (*Cânt*).

Din poetica lui Blaga se alimentează conştiinţa că nu cântecul rosteşte fiinţa, ci fiinţa e cea care îl rosteşte şi că apropierea de Dumnezeu nu dezvăluie taina, ci o învăluie şi mai mult: „Şi-n mijlocul cereştii mele spaime, / întrezăresc cuvintele de foc, / Cu care-ar trebui să dărâm lumea şi s-o

ADDENDA

creez la loc. // Apoi rămân singură. Nu ştiu nici eu / de ce mi-a vorbit din stuf işul aprins Dumnezeu”.

Vladimir Cavarnali, premiatul Fundaţiei Regale Carol II pe ’1938, autorul unui eseu despre Lucian Blaga, cultivă un expresionism extrem pe linia unui vizionarism tumultuos, incendiar, de speţă rusească: „Sub fruntea de vis moare o epocă, / Ca un mugure biciuit de fiorul crivăţului” (*Viziune*). Lumina are, la Cavarnali, sensul simbolic al unui început de lume nou, revoluţionar.

În eseul său, publicat în *Viaţa Basarabiei* şi care se referă la ediţia definitivă a *Poeziilor* lui Blaga (el a fost preluat în ediţia specială *Lucian Blaga*, Chişinău, 27 august 1992, p. 12), poetul basarabean evidenţiază labirintul poetie al lumii blagiene, sfidător de raţionalism, care îşi oferă „oarecum şansele de a te familiariza cu tainele lui”. Nu e un cer limpede, înstelat, ci unul hipostaziat în variante de seninătate provizorie, în vifore care se stabilizează, în ierburi, munţi, ape. Ca să-i înţelegi mai bine dramaturgia, filosofia, „trebuie să sesizezi şi să intuieşti ceva care ne vin din adânc”, „străfundurile ancestrale”, „alcătuirile din alte lumi”. În mod firesc, bolgrădeanul Vladimir Cavarnali focalizează în poetica blagiană ceea ce îi este apropiat structural: extraordinarii putere „de a preface omul, de a-l smulge din tină, de ai rupe vechea axă zoologică”. În mânuirea de către Blaga a acestei arme care face poezia vie şi creatoare de tinereţe şi de umanitate, Cavarnali întrezăreşte împlinirea unei misiuni cruciale. El însuşi a încercat să mânuiască această armă într-o poezie expresionist incendiară, paroxistică, luminătoare de zări întunecate.

În cronica la volumul *Poezii* (1942), publicată în

Basarabia literară ce a apărut în anii 1942 – 1943 la Bucureşti, Ion Şiugariu, ardelean „basarabenizat”, surprinde cu o intuiţie sigură de poet afin poetica dominantă a misterului, a cunoaşterii absolute; Blaga nefiind un prizonier al sentimentalismului tradiţional şi al imediatului senzaţional, ci un poet al nelinişti metafizice, al unui paradis, al unui paradis pierdut sau ascuns în spaţiul mut al veşniciei: „Izvorâtă din nelinişti şi nostalgii metafizice şi aducând o concepţie proprie asupra vieţii şi a lumii, în întregime pătrunsă de fioruri şi tremurări tainice, opera poetică a domnului Lucian Blaga, perfect acordată cu opera filosofică şi dramatică, ni se înfăţişează ca o plângere lină şi continuă la porţile unui paradis ascuns în eterni

tate. Mobilul ei esenţial nu este nici senzaţia imediată şi nici sentimentalismul tradiţional, nu neplăcerile, sau bucuriile zilnice legate de traiul şi experienţa anilor, ci setea niciodată potolită a Unei împliniri imposibile.

Setea de un mereu „*altceva* mai lămurit şi mai limpede”, care e chiar setea de absolut, sfâşie sufletul poetului şi îl cufundă zilnic în apele incertitudinilor. „Dar fiindcă Necunoscutul şi Taina rămân veşnice, fiindcă totul se învăluie în ceaţă ca în ziua cea dintâi, gândul se îndoaie şi se resemnează, nu strigă şi nu se revoltă”.

Creator de univers, ca şi Eminescu, Coşbuc, Goga şi (mai încoace) Arghezi şi Barbu, Blaga se singularizează şi se personalizează prin atitudinea pasivă şi participarea conştientă la „neînţelesul lumii”, în care e întovărăşit de întreaga fire înconjurătoare.

În viziunea cronicarului *Basarabiei literare*, Blaga serveşte drept model poeţilor contemporani prin formula liberă, ce nu cunoaşte încorsetările ritmice şi tehnice, ci numai o curgere calmă. Ion Şiugariu îl crede pe Blaga un poet inegalabil în felul de a dispune de „o atât de bogată

resursă de imagini personale” (*Basarabia literară*, 1942, nr. 28, p. 4).

Un Blaga al tărâmului mumelor şi izvoarelor, al ochiurilor cunoaşterii ce se deschid în fântâni, al dorului-dor şi al veşniciei ce s-a născutlia sat se conturează în sunetele discrete, cu surdină mioritică, ale liricii lui Grigore Vieru, care-i consacră şi Un poem revelator în volumul său *Numele tău* (Chişinău, 1968): „Numele: acest / are ceva în el / care sună nespus de frumos – / e ca şi cum / boabele copiilor, / semănându-ne de Anul Nou, / s-ar lovi de trupul viorii, // Numele – acest / are ceva nespus de limpede-n el – / e ca şi cum ite-ai uita la o stea / prin altă stea. // Numele – acest are în el ceva tulbure de adânc – / e ca şi cum / te-ai uita în oglinda unei fântâni / prin altă fântână. // Numele – acest / e ca streaşină casei noastre – / pe fiecare literă a lui / rândurile îşi pot clădi / cuiburi de lut. // Lucian Bliaga” (*Numele – acest*).

La acea oră istorică de nouă deschidere basarabeană spre cultura română, prima fiind cea din a doua jumătate a anilor ’50 când începeau să apară clasicii, numele Blaga nu putea fi pus în titlul unei poezii care făcea parte dintr-un ciclu de dedicaţii: *Tudor Arghezi*, *Serghei Esenin*, *Federico García Lorca*, *Maiakovski*, *Brâncuşi*, *Ion Druţă*, dar era admis totuşi

ADDENDA

În context. În mod programatic Grigore Vieru cultiva modelul liric Blaga: un univers de frăgezimi şi purităţi primare, de arome ale zeului, de vibraţii misterioase ca acelea ale viorii atinse de boabele aruncate de copii în dimineaţa Anului Nou, de limpidităţi stelare, de adâncimi oglindite în fântâni cea, la rândul lor, se oglindesc una în alta, de rândunici din streaşină casei, despre care însuşi Blaga spunea că repetă geneza. Pererâta poetului basarabean era văzut ca un al doilea Lancrăm: loc axial al universului, mediu matern al sufletului: „Aici în amurg pe faţă, ah, simţi / suflarea veciei / caldă şi odihnitoare / ca şi răsuflarea Mioriţei”. Transcendentul care coboară are, la Vieru, formă de divinitate maternizată curgătoare:

„Nemărginire de cer. / Stele de aur. / Există un singur drum: / Cel al miresmei de laur. // O dulce căldură de sus / Curge prin noapte. / Eu cred că sunt undeva / Şi stele de lapte” (*Nemărginire de cer*). Într-o poezie cu titlu atât de blagian *Acasă*, 1968, poetul aude cum „matinale să-cunde / picură, cling-cling, / pe coasele dezumbririi”. Dragostea e înţeleasă şi trăită de asemenea ca blagiana „stare aproape fără obiect” ca „ipostazie”, ca o putere impersonală ce devastează şi subjugă, ca o boală cosmică, ca un alter ego şi o emanaţie materială-sufletească. Ea este cu adevărat o stare sufletească totală ce se configurează alternant, ca o succesiune de deal-vale, adică *ondulat*: „*Vălură* dorul / Des ca o iarbă, / Parcă răspunde, / Parcă întreabă” (*Acolo pe unde*); „M-am amestecat cu viaţa / Ca noaptea cu dimineaţa. // M-am amestecat cu cântul / Ca mormântul cu pământul. // M-am amestecat cu dorul / Ca sângele cu izvorul. // M-am amestacat cu tine / Ca ce-aştepată cu ce vine” (*Cu viaţa, cu dorul*). Tehnica folosită e cea condensat-folclorică a miniaturilor bla-giene, iar mişcările sufleteşti încete, surdinizate, somnolar-vegetale sunt plasate în interstiţiile dintre cuvânt şi tăcere. Blagianismul poetului basarabean este, în fond, al unei melodii sufleteşti pure, rostită cu şoaptă de rugă într-un spaţiu sacru. Prin aerul de sfinţenie poetul se leagă de mamă, pământ, cer şi iubită.

Mioriticul blagian se infiltrează în tonalitatea impersonală a poeziei lui Grigore Vieru, în tiparele eterne ale dorului, în cosmicul (= departele) îmblânzit, domesticit ca şi „diferenţialele divine”.

Ca o contrapondere, pentru mântuirea de noapte şi suferinţă, poetul basarabean cheamă timpul originar, gest pe care-l

făcea în mod obişnuit Blaga pentru a suprima hybris-ul trăirii şi *a* pune faptele şi mişcările sufleteşti într-o *cumpănire* liniştitoare, de esenţă mioritică: „Din ceasul acesta / de rouă mi-e sufletul / şi. trupul la fel. / Din nou sunt parcă născut / din ceasul acesta. / Bună dimineaţă,

mamă! / Bună dimineaţă, lume! / Bună dimineaţă, nădăjduire: / pom aproape sălbăticit! / Rămâi! mai rămâi încă verde / o clipă, un ceas o zi. / Şi mâine, / mâine mă vei găsi oblindit / în răsăritul întreg, / în toată lumina neîncepută / a lumii / prin care palid va trece / secerea Lunii” (*Bună dimineaţa*). Mama lui Grigore Vieru este simbol al vetrei, al începuturilor, rădăcinilor fiinţei, al „aproapelui”, este Muma, iar maternitatea principiu suprem al existenţei cosmice, care asigură certitudinea identităţii ontologice, sufletul ei este un prea-suflet, ce atinge plenitudinea. Tot astfel apare mama în *Hronicul şi cântecul vârstelor* – e o întruchipare a originarului, fiinţă axială, „substanţă activă în jurul căreia luau înfăţişare palpabilă toate rânduielile vieţii”. „Mama era o fiinţă primară. *Eine Urmutter*, cum îi spuneam eu mai târziu, făcând uz de-un cuvânt nemţesc, ce mi se părea că i-ar cuprinde chipul şi cu instincte materne şi feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătăţii vitale, grele, masive”. Ca şi la Blaga, dar cu proiecţii simbolice sporite, mama este, în poezia lui Vieru, centrul universului, securizant, începător de fiinţă, valorizator, adică generator de sacru. Făptura ei este întruparea principiului spiritual ce leagă totul şi dă sens fiinţei: „Uşoară, maică, uşoară, / C-ai putea să mergi călcând / Pe seminţele ce zboară / între ceruri şi pământ. / în priviri cu-n fel de teamă, / Fericită, totuşi eşti / Iarba ştie cum te cheamă, / Steaua ce gândeşti” (*Făptura mamei*).

Blagieni sunt şi alţii doi basarabeni ce-şi desfăşoară acum activitatea literară şi ştiinţifică în exil: lingvistul de reputaţie mondială Eugeniu Coşeriu în începuturile sale poetice publicate în *Viaţa Basarabiei* („Linişte. Pasărea Phoenix a trecut prin solitudini. / Moment unic. Moment bun. Şerpi de cer. / Arse câmpii au vibrat în latitudini: Pasărea tremură în izvoare şi-n eter” (*Mimoza*) şi Alexandru Lungu în *Altceva decât umbra şi şapte poeme* din volumul *Ora 25*, în care valorifică sugestiile trecutului lung ce se iveşte c-un capăt în aictul temporal, al liniştii ce mângâie lucrurile de la naşterea lor ca şi ale somnului care

le leagănă – baco-vian – într-o învoială adâncă de plumb” şi ale umbrelor ce

ADDENDA

aduc solia morţii. Alexandru Lungu, care la apariţia volumului *Ora 25*, în 1947, îi producea lui I. Negoiţescu senzaţia că este menit să se realizeze în „fantasticul senzual, în complexele onirice”, în „viziunile stranii şi amăgitoare, nu străine de o anumită teroare personală, o stare de nevrozitate acută” (*Scriitori moderni*, 1966, p. 396) blagianizată, aşadar, într-o notă nervoasă, cu un accent mai dur pus pe angoasa existenţială. Poemul are o structură rapsodică, reiterând motivul-cheie în proiecţiile progresive ale *spaimei din lucruri*: „E de ajuns ca ploile din pupile / să le scap căzând în miezul lucrurilor / şi târziul din degete / să-mi coboare pe faţa lor nevăzută: / atunci se sparge / legătura ascunsă cu centrul pământului / şi toate din jur / reintră în nucleul lor uitat / de sălbăticie nedumerită / de pace sfărâmată în căi neîntoarse – / pentru că eu sunt capul de pod / prin care îşi aruncă în lucruri / rănile şi sângele alb...” (*Spaima din lucruri*).

De la Nicolae Costenco, George Meniuc, Magda Isanos, Alexandru Lungu până la structural-blagianul Grigore Vieru, şi până la postmoderniştii care îşi însuşesc expresionismul şi arta efectelor magice, arcul voltaic al prezenţei modelatoare catalitice al lui Blaga, înalt boltit deasupra poeziei românilor basarabeni, naşte o ontologie lirică semnificativă sub semnul paradiziacului, lucifericului, mioriticului.

O particularitate aparte a procesului receptării lui Lucian Blaga în Basarabia o constituie valorificarea filosofiei şi a poeticii sale prin intermediul lui Nichifor Crainic, care după cum se ştie, a fost profesor de teologie la Chişinău. „A fost una din cele mai adânci, mai trainice şi mai mişcătoare legături ale mele cu discipolii”, astfel le caracteriza el în *Zile albe, zile negre*, caracterul relaţiilor sale cu studenţii, basarabeni (Bucureşti, 1991, p. 247). Există mărturii documentare, care atestă faptul că iau călătorit împreună prin Basarabia (avizatul cercetător al

lui Blaga George Gană confirmă acest lucru), călătorie ce a generat referinţele blagiene frecvente la fântânile, casele, scoarţele basarabene şi bineînţeles la *acelaşi* ritm ondulant al peisajului est-moldovean.

Călătoria acesta are o semnificaţie mai mult decât simbolică, punând în lumină un adevărat nod de implicaţii şi interferenţe ideologice şi estetice. Cuplul Blaga-Crainic se impune ca unul paradigmatic sau *modelator*, în termeni blagieni, atât pe temeiul programatic gândirist cât şi pe acela mito

MIHAI CIMPOI.

poetic. De altfel, cronicari neînsemnaţi de felul lui Emil Riegler (în *Adevărul literar şi artistic* din 4 februarie 1903) sau mari critici de talia lui G. Călinescu (*în Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) îi aşază adesea alături într-un context exegetic ce focalizează ortodoxismul, panismul, bizantismul sau eminescianismul celor doi posti.

Printr-o refracţie strategică, cu note particulare, împământenite, mai puţin încărcate de metafizică, Nichifor Crainic contribuie la configurarea unui Dumnezeu hipnotizat în spirit blagian, la un spirit evanghelic localizat şi bineînţeles – iarăşi în sensul lui Blaga – la conturarea programatică a fatalităţii etnice a categoriilor stilistice. Iisus pogoară, la aceste îndemnuri, cu o aură de blaginătate cerească şi lumină” înnoitoare, în grâiele vălurânde al Basarabiei. Un astfel de mântuitor „basarabenizat” (întâlnim la Nicolae Costenco, Via-dimir Cavarnali, Magda Isanos sau la Ion Buzdugan, cel despre care Crainic spunea; în *Gândirea* (1944, nr. 3) că este „dezvoltat pe linia unui autohtonism de culoare locală). „Basara-fcenii, credincioşi bisericii şi tainelor ei, scrie într-un articol programatic Vasile Luţean, ştiu să cotoare pacea blândului Iisus pe pământ” (*Viaţa Basarabiei*, 1935, nr. 3, p. 3).

Fireşte, Nichifor Crainic, îi „convertea” pe Blaga la programul său ideologic şi estetic, punând accentul pe „pământul răsăritean”, pe „largul fluviu de orientalism”

ce” s-a revărsat în matca sufletului ancestral.

Un caz de conversiune a interpretărilor blagiene ale ortodoxismului prin accentuarea şi absolutizarea „fondului nelatin” este serialul de articole la *porţile Răsăritului* de AI Al Leontescu. Serialul denotă că Lucian Blaga, era prezent şi în discuţiile filosofice despre creştinism, relaţiile dintre Orient şi Occident pe acest tărâm, specificul ortodoxiei ruse *n* modelul ortodox răsăritean. Era firesc ca în Basarabia, pământ românesc de margine nimerit în sfera de influenţă a Răsăritului, să se poarte astfel de discuţii, după cum era *as* domeniul firescului să se fi recurs la autoritatea filosofică indiscutabilă a lui Blaga. Prezenţa la Chişinău a doi distinşi oameni de cultură Nichifor Crainic, admirator printre altele al poeziei blagiene, şi Gala Galaction dădea, se vede, un impuls energic acestor discuţii în cadrul Facultăţii de teologie chişinăuiene şi în cenaclurile literare.

În cutia de rezonanţă a dezbaterilor general-românsşti care sporau sunetele întrebărilor făţişe – Orient sau occi – ADDENDA

dent? Orientalism sau europenism? Europeism sau românism? –, ca şi acelea ale răspunsurilor polarizate. Unul dintre protagonişti, Eugen Filotti, afirma decis în *Cuvântul liber* (1924), că lumina noastră vine din apus şi că numai în occidentali – zarea ţării, putrezite în organele sale vitale, neajunse la maturitate e de găsit soluţia mântuitoare. Celălalt angajat în discuţia, care nu era altul decât Liviu Rebreanu, pleda, în *România*, nr. I, 1924, pentru statornicia de sine a culturii româneşti exprimându-şi rezerve faţă de „europenizatorii cu orice preţ” care au oroare de tradiţie. Mihail Ralea, inclus în simpozion printr-un articol din *Viaţa Românească* (nr. 3, 1924), legitima doar contactul poeticii, ştiinţei şi tehnicii cu O’ceidentul, arta neputând fi decât *naţională*.

Angajarea în discuţie a marilor filosofi ai timpului C. Rădulescu-Motru, Mircea Florian, Nae Ionescu şi Constantin Noica aduceau trebuitoarele nuanţe întru despărţirea apelor de uscat. Eugen Lovinescu îşi expunea

şi el atitudinea tranşantă faţă de ortodoxism în *Istoria civilizaţiei moderne* (vol. I) ca „factor de cultură cosmopolită şi ca duşman al artelor”, privind contactul cu apusul ca pe o reluare a adevăratei continuităţi etnice şi ideale, ca o soluţie eliberatoare de lanţurile spirituale invizibile ale Ţarigradului, Albosului şi Kievului. Mihail Ralea, revenit în discuţie printr-un articol publicat în *Colinde* (nr. 3 – 4, 1929), precizează că „românismul se învaţă prin europenism” şi că mistica distruge complet naţionalitatea.

Constantin Noica propunea, într-un articol publicat în volumul *Acţiune şi reacţiune* (1929), soluţia cea mai liniştitoare, încercând să pună în evidenţă rolul de mediatori ai Românilor, situaţia geografic şi istoric la răscruce între spiritul mistic al ortodoxiei ruse şi spiritul catolic al occidentului: „Prin aceasta, problematica spirituală românească devine *reprezentativă*. Orice conştiinţă care se liberează de lestul istoriei spirituale de până acum şi vrea să toarne în tipare noi şi proprii materialul de nelinişte pe care-l oferă creştinismul, ar trebui să intre în sfera de acţiune a soluţiilor româneşti. Orgoliului nostru naţional – cât este – această nouă cale pentru universalizare i se deschide” (citat apud *Dreptul la memorie*, Cluj-Napoca, val. IV, 1993, p. 344).

În Basarabia, cea mai amplă intervenţie în problema discutată, o are Al. Al. Leontescu în serialul de articole *La*

Porţile Rărăritului, publicat în revista *Pagini basarakene* (1976), care a apărut la Bălţi.

Autorul, operând cu argumente pe care le oferă opera lui Rebreanu, Gib. Mihăescu şi Blaga, afirmă că numai cultura popoarelor crescute în spiritul creştin al Bizanţului ortodox poate fi de folos literaturii române, adevăratei literaturi, care să ne permită „intrarea în circulusul universal”. Asemenea literaturi ar fi cea rusă, greacă creştină, bulgară şi chiar polonă. Autorul atrăgea atenţia asupra confuziei ce se face în privinţa cuvântului „ortodoxie” care trebuie înţeles în sensul lui Dostoievski,

pentru că ordodoxismul nu este totuna cu misticismul, după cum catolicism nu înseamnă naţionalism. Jacques Maritain, bunăoară, este pe cât de mistic pe atât de raţionalist. Este limpede că Al. Al. Leontescu identifică ortodoxismul cu ortodoxismul creştin răsăritean, sprijinindu-şi tezele cu disocierile blagiene între categoriile organicului cultivate de ortodoxie (viaţa, pământul, firea) şi categoriile social-etatiste în care operează catolicismul (statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credinţă) şi cele libertare ale protestantismului (independenţa, convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărârea, datoria, fidelitatea).

Blaga vorbeşte, se ştie, despre îmbinarea de transcendenţă şi organic în „realitatea noastră spirituală”, despre perspectiva sofianică (transcendentul care coboară), care ne pune pe noi. afirmă autorul, în zodia ortodoxiei ce cuprinde toate popoarele slave şi pe noi, românii. Al. Al. Leontescu crede, apoi, că formulei apusene „spirit latin şi idee catolică” trebuie să-i opunem formula românească „spirit latin răsăritean şi idee ortodoxă. „Nimeni, cu atât mai puţin Apusul, nu va câştiga dacă scriitorii români vor da valorilor creatoare româneşti „o măsură apuseană”. Din contra, câştigul va fi pentru noi toţi, când vom da apusului o „măsură românească”.

Argumentul blagian suprem pe care Ai. Al. Leontescu îl foloseşte pentru a-şi susţine părerea este *subconştientul* care, după cum crede el, este o „intuiţie răsăriteană” a lui Blaga. Lucian Blaga este filosoful creştin al acestei „intuiţii răsăritene”. Cu ea, descuie toate lăcăţele vieţii şi ale morţii, pătrunde nestingherită de nimeni în tainele „binelui” şi ale „răului”. Lucian Blaga are – cum spune poporul – „iarba fiarelor”.

ADDENDA

Cu toate aceste ajustări subiectiviste, în ultima esenţă referinţele la Blaga sunt însemnul prestigiului pe care-l avea, ca filosof, în Basarabia.

Important rămâne faptul că întâlnirile lui Blaga cu

Basarabia au avut şi au loc sub semnul unităţii spaţiului mioritic. El găsea, în acest sens, argumente imparabile în *Trilogia culturii*; ca şi în chilimurile olteneşti, în scoarţele basarabene în care respiră liber motivele vegetale, poate fi atestat acelaşi ritm ondulant, aceeaşi „alternanţă de plin şi gol, de accent şi neaccent, de substanţă şi spaţiu”. Ca şi românul în genere, româncă basarabeană ce ţese nu are ceea ce numeşte *horror vacui*, golul nefiind înţeles de ea ca un loc pustiu, la care trebuie renunţat, ci ca un mediu necesar împlinirii ritmului, structurii, viziunii asupra lumii. „Prin funcţia pozitivă a golului, a vidului, a câmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în răsărit o insulă de duh european într-o regiune de artă asiatic congestionată, într-o mare de excese şi de strălucire cel puţin barocă şi plebee, dacă nu barbară” (*Trilogia culturii*, ed. cit., p. 214).

Tot astfel, în spiritul observaţiei blagiene şi al mioritismului, ca şi ţesătoarea basarabeancă, Grigore Vieru umple golurile cu prezenţa universală a maternităţii şi cu însăşi rostirea fiinţei româneşti, fiindcă, zice Blaga, poetul nu e un *mânuitor* al *cuvintelor*, ci un *mântuitor* al lor.

INDICE DE NUME

INDICE DE NUME

SUMAR

T. Ector: DAN DAMASCHIN
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU
Corector: MĂRIA BUZURA

Apărut: 1997. Bun de tipar: 130.01.1997.
Comanda nr. 3694. Coli de tipar: 7, 75
Hârtie: velină 60 g/m²., Format: \61X86/16
Tiparul executat sub comanda nr. 70007
la Imprimerii „ARDEALUL” Cluj.
B-dul 21 Decembrie nr. 146
ROMÂNIA

Prin anvergura temelor şi prin delimitarea de regional, criticul basarabean Minai Cimpoi aparţine integral spiritualităţii româneşti.

Deloc întâmplător şi fără inhibiţii, el îşi asumă cultura română prin două dintre valorile ei axiale: Minai Eminescu şi Lucian Blaga, despre care a scris studii profunde, din perspectiva unei metodologii moderne.

Cartea de faţă va deveni, astfel, un reper esenţial în bibliografia critică asupra operei blagiene. E o interpretare coerentă, de orientare tipologică şi hermeneutică, relevând atât caracterul de sinteză a modernismului din creaţia lui Blaga, cât şi deschiderea spre paradigma postmodernismului.

PETRU POANTA

Eseul despre poetul şi filosoful din Lancrâm propune un Blaga citit şi interpretat din perspectiva poeziei, filosofiei şi hermeneuticii postblagiene. Modernitatea esenţială a gândirii poetice şi filosofice a lui Blaga este demonstrată cu ajutorul unui instrumentar teoretic adecvat, punându-se în valoare dimensiunea luciferică a cunoaşterii (dublată de cea paradiziacă şi „mioritică”), adică a tensiunii, a crizei (cenzurii transcendente) întâlnite frecvent în actul cognitiv modern (şi postmodern).

ISBN 973 – 35 – 0609 – 5
PREŢ – 4900 + T.L. – 98
TOTAL-4998 LEI